Antonín Rejcha:

Pojednání o kontrapunktu

Tato publikace vznikla v rámci institucionální podpory MŠMT určené na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU.

Obsah

Přípravná pozorování

PRVNÍ KNIHA

I. Obecně o církevních tóninách a způsobu jejich doprovodu

II. O přísném stylu neboli přísné harmonii

1. O různých druzích hlasu, jejich rozsahu a způsobu jejich individuálního zacházení ve sborech

2. O dvojhlasé harmonii v přísném stylu

Základní pravidlo pro používání disonantních intervalů v přísném stylu, zejména v dvojhlasém kontrapunktu

3. O akordech používaných v přísném stylu.

Obecné pravidlo o používání intervalu čisté kvarty mezi basovým a jakýmkoli vrchním hlasem

O používání dvou dokonalých kvintakordů, zmenšeného kvintakordu a dominantního septakordu v přísném stylu

Obecné pravidlo o používání dominantního septakordu v přísném stylu

4. O melodických tónech (to znamená o tónech, které nepatří do akordu) v přísném stylu

A. Průchodné tóny.

B. O průtazích

5. O modulacích v přísném stylu

6. O taktech, změnách taktů, rytmických hodnotách a tóninách, které se mohou používat v přísném stylu

III. Dvojsbory

IV. Vysvětlení harmonie v moderním stylu, která může a musí přijmout dva rozdílné simultánní basy

V. Rekapitulace všech intervalů z hlediska basu, po níž následuje poznámka k transponování bez modulace

VI. Nová teorie rozvádění disonantních akordů podle moderního systému

VII. Přerušené kadence

VIII. Tabulka, která obsahuje více než šedesát průtahů

Sbor ve formě dialogu s dřevěnými dechovými nástroji s harmonií podle přísného stylu
Dvojsborová fuga s harmonií podle přísného stylu

DRUHÁ KNIHA

O převratné harmonii, neboli o dvojitém, trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu
Přípravné poznámky
I. O dvojitém kontrapunktu v oktávě nebo dvojité oktávě
Nejsnadnější způsob hledání druhého subjektu (nebo kontrasubjektu) v dvojhlasé převratné harmonii
II. O dvojitém kontrapunktu v oktávě s připojenými terciemi
III. O trojitém kontrapunktu
IV. O čtyřnásobném kontrapunktu
V. O kontrapunktu v tercii a decimě
VI. O čtyřhlasém kontrapunktu v decimě
VII. O kontrapunktu v kvintě nebo duodecimě
VIII. O čtyřhlasém kontrapunktu v duodecimě
Pozorování způsobu ukončení kontrapunktů
Zvláštní poznámky k osmi předcházejícím kontrapunktům
Pozorování kontrapunktu v oktávě, který je
převratitelný pouze za určitých podmínek a vyžaduje korekci basového hlasu
IX. Poznámka k převratné harmonii v nóně, undecimě, tercdecimě a kvartdecimě
1. Kontrapunkt v sekundě, neboli v nóně
2. Kontrapunkt v kvartě, neboli v undecimě
3. Kontrapunkt v sextě, neboli tercdecimě
4. Kontrapunkt v septimě neboli v kvartdecimě
X. O převratném kontrapunktu v protipohybu a kontrapunktu v retrográdním pohybu
1. O kontrapunktu neboli harmonii, převratném v protipohybu
2. O kontrapunktu v retrográdním pohybu
XI. O používání pěti hlavních kontrapunktů: kontrapunkt v oktávě, dvojitý, trojitý a čtyřnásobný, kontrapunkt v decimě a duodecimě

1. Dvojitý kontrapunkt v oktávě
2. Trojitý kontrapunkt
3. Čtyřnásobný kontrapunkt
4. Kontrapunkt v decimě
5. Kontrapunkt v duodecimě

TŘETÍ KNIHA

I. O imitacích
II. O kánonech
1. Společenský kánon
2. Vědecké /umělé/ kánony
O retrográdních kánonech a harmonii
Kánon na melodii chorálu
O dvojitém kánonu
O enigmatických, polymorfních, kruhových kánonech a kánonech v augmentaci a diminuci
a o dvojhlasých kánonech, které se mohou měnit v tří- a čtyřhlas

ČTVRTÁ KNIHA

Fuga
Srovnávací tabulka staré a moderní fugy
I. O fugovém subjektu
II. O odpovědi na subjekt
III. O hlavním materiálu, z něhož se fuga komponuje
1. O těsně
2. O imitacích ve fuze
3. O částečném rozvíjení subjektu
IV. O uspořádání, které musíme dodržovat při používání materiálu, z něhož je fuga komponována, neboli o vlastní fuze
1. O modulacích
2. O expozici fugy

3. O pohybu, v němž se mají hlasy vést
4. O epizodách
5. Různé způsoby používání těsen a imitací
6. O pauzách, které v průběhu fugy musí předcházet subjektu a odpovědi
7. O kánonu ve fuze
8. O prodlevě ve fuze
9. O závěru fugy
10. O jednotě a rozmanitosti ve fuze
V. Analýza jednoduchých dvoj-, tří- a čtyřhlasých fug
Poznámka k tomu, co se kdysi označovalo jako modální, reálná a imitační fuga
VI. O fugách s více než jedním subjektem
1. O dvojité fuze
2. O fuze v kontrapunktu v decimě
3. O fuze v duodecimě
4. O fuze se třemi subjekty
5. O fuze s více než třemi subjekty

PÁTÁ KNIHA
I. O fuze v augmentaci a v diminuci
II. O fuze v protipohybu
III. O fuze doprovázené orchestrem
První způsob
Druhý způsob
Třetí způsob
Čtvrtý způsob
Pátý způsob
IV. O fuze ve třech oktávách
V. O instrumentální fuze doprovázené vokálními hlasy
VI. O chorálu doprovázeném instrumentální fugou
VII. O způsobu podkládání textu pod vokální fugu, neboli o parodii fugy
Obecné poznámky o fuze
Návrh frázované fugy

VIII. O fugovaném žánru

1. Divadelní hudba
2. Chrámová hudba
3. Instrumentální hudba

ŠESTÁ KNIHA

O umění využívání našich hudebních myšlenek k jejich rozvíjení

I. O hudebních myšlenkách

II. O tvoření hudebních myšlenek

III. O expozici myšlenek

IV. Obecně o rozvíjení hudebních myšlenek

V. O formách nebo rámcích hudebních kompozic, které jsou nejvýhodnější pro rozvíjení myšlenek

1. O velké dvoudílné formě
2. O velké třídílné formě
3. Forma ronda
4. O volné formě, neboli o fantazii
5. Forma variací
6. O formě menuetu

VI. O introdukci a preludiu

VII. Úvahy nad aktuálním stavem hudby v Evropě

VIII. Diskuze o různých tématech, která dosud nebyla probírána

Carl Czerny – poznámky v německém překladu

Roman Dykast: Učebnice kontrapunktu Antonína Rejchy

Literatura

Rejstřík

Přípravná pozorování

Nechci čtenáře unavovat dlouhým úvodem. Samotné doporučení svěřuji této knize. Omezím se zde pouze na výklad pojmu *pokročilá kompozice*.

Ve všech uměních (a zejména v hudbě) existuje stupeň, k němuž můžeme dospět prostřednictvím přirozených dispozic. Ale současně nemůžeme určitou mez překročit, jestliže nám samotné umění nepodává pomocnou ruku v zasvěcování do svého tajemství. Jako *pokročilou hudební kompozici* označujeme to, co utváří poslední úroveň umění. Rozdělující linii mezi *pokročilou* a *základní hudební kompozicí* vytyčila samotná příroda.

Tato práce, kterou předkládám veřejnosti, neobsahuje pouze základní principy *pokročilé kompozice*. Současně z dvojího hlediska pojednává o vývoji, který udělala za posledních 150 let a který ještě může udělat. Všechny notové příklady jsem vytvořil sám, s výjimkou pěti či šesti příkladů, které pocházejí od mých žáků. Příklady žáků poznáme podle jména, které je u nich uvedeno. Bezpochyby by bylo snadnější využívat příklady ze sbírky známých pramenů. Při shromažďování zcela nových příkladů jsem bez ohledu na praktické obtíže myslel zejména na to, aby práce byla co nejzajímavější a obsahovala výhradně nově vytvořené příklady k probírané látce.

Protože je důležité upřesnit správné tempo provedení příkladu, všude, kde to je nezbytné, jsou tempa vyznačena metronomickým údajem.

Paříž, 28. září 1824

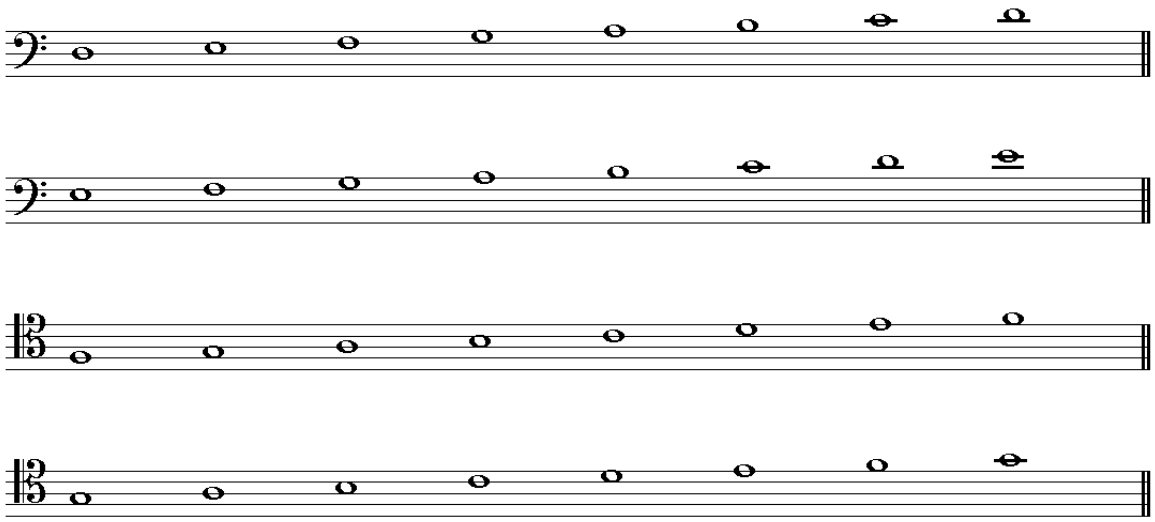
Antonín Rejcha

PRVNÍ KNIHA[1]

I.

Obecně o církevních tóninách a způsobu jejich doprovodu

Na konci 4. století byly uznány čtyři tóniny, podle kterých se musel komponovat zpěv určený k uctívání křesťanského náboženství. Každá z těchto čtyř tónin nese jméno oblasti ve starověkém Řecku (viz příklad č. 1).



Příklad 1

Posuvky, křížky a be, ještě neexistovaly. Neměly jiné dva půltóny než ty, které jsou vyznačeny v příkladu č. 1 a které své umístění v každé tónině mění podle odlišné tóniky. V současnosti by každá z těchto tónin patřila k jediné a stejné stupnici, a sice ke stupnici C dur.

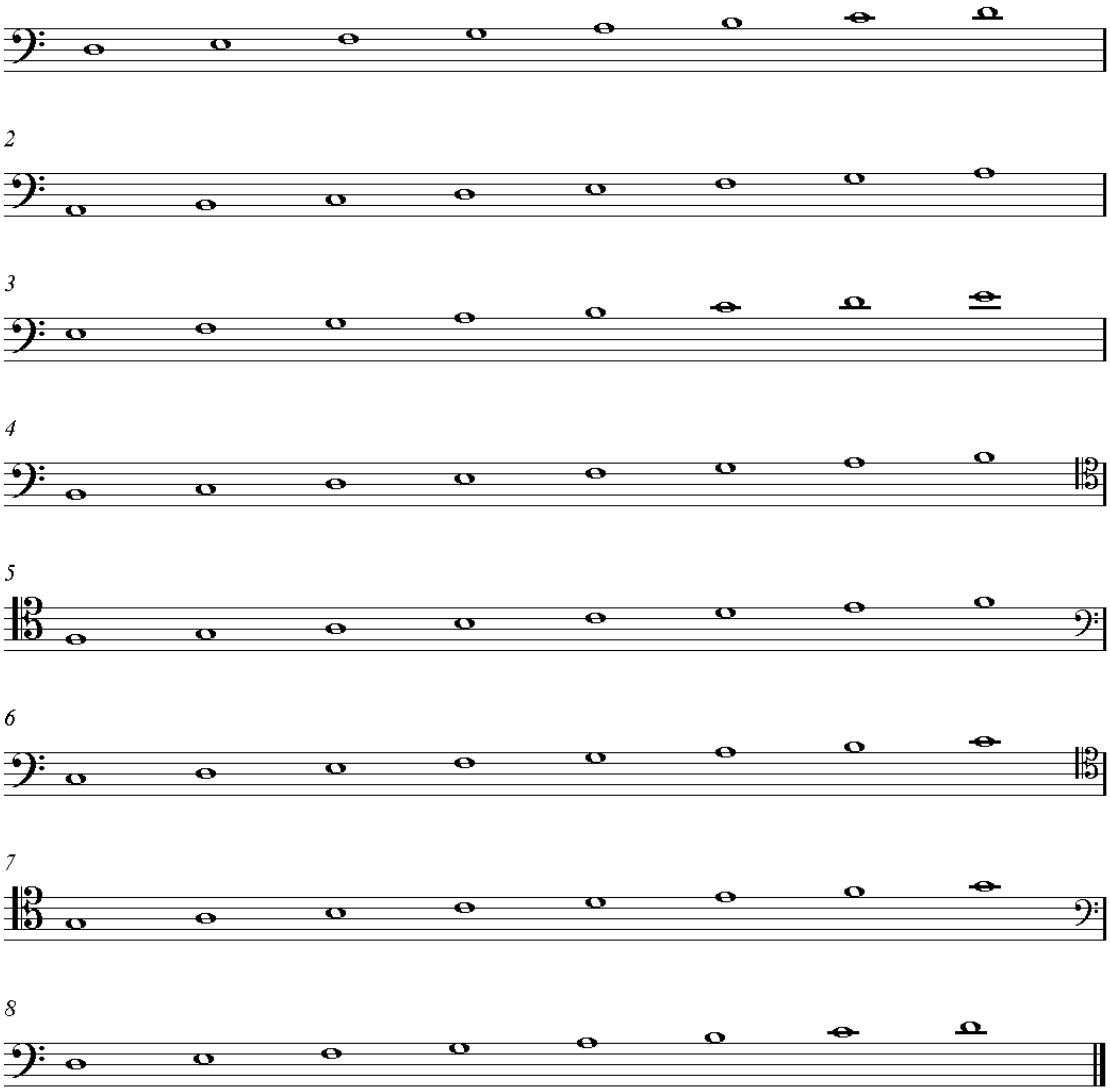
Nápěvy zkomponované v každé z těchto čtyř tónin mohly být uzavřeny v hranicích jejich dvou příslušných tónik. Například v *dórské* tónině mohl nápěv zůstat mezi oběma tóny *d*. O dvě stě let později papež Řehoř přidal ke každé z těchto čtyř tónin *vedlejší tóninu*. Kvůli

[1] Tato první kniha je nepostradatelným dodatkem k mé učebnici praktické harmonie. Současně je nezbytným úvodem k učební látce, kterou budeme probírat v dalších knihách.

odlišení se vedlejší tóniny označují jako *plagální tóniny* a první jako *autentické tóniny*. Autentická a plagální tónina měly společnou tóniku a dominantu. Odlišovaly se mezi sebou pouze v tom, že nápěv v autentické tónině musel být uzavřen mezi dvěma tónikami, jak jsme již uvedli, zatímco zpěv ve vedlejší tónině musel být uzavřen mezi dvěma dominantami. Prostřednictvím tohoto prostředku se mohlo ve stejné tónině komponovat pro odlišné hlasy.

Každá plagální tónina své specifické jméno odvozovala od své autentické tóniny: takže plagální tónina od dórské se označuje jako hypodórská, od frygické jako hypofrygická, od lydické jako hopolydická, od mixolydické jako hypomixolydická. Tyto čtyři autentické tóniny a čtyři plagální tóniny společně tvoří osm starých církevních tónin (viz příklad č. 2).

Tabulka starých církevních tónin:

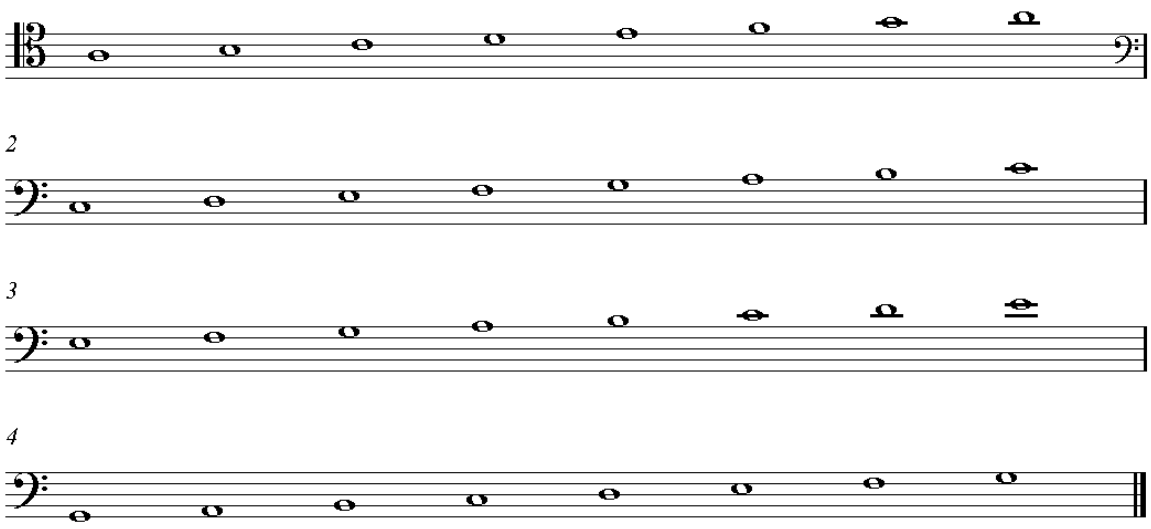


Příklad 2

Ačkoli osmá tónina (hypomixolydická) vypadá jako autentická tónina dórská, nesmíme je zaměňovat.

V hypomixolydické tónině je tónika na tónu *g*, takže nápěv se musí ukončit na tomto tónu, zatímco v dórské tónině se nápěv musí ukončit na tónice *d*. Rozdíl tudíž spočívá v těchto dvou odlišných závěrech.

V 16. století církev v rámci reformy zvýšila počet tónin o následující čtyři tóniny (viz příklad č. 3).[2] [3]

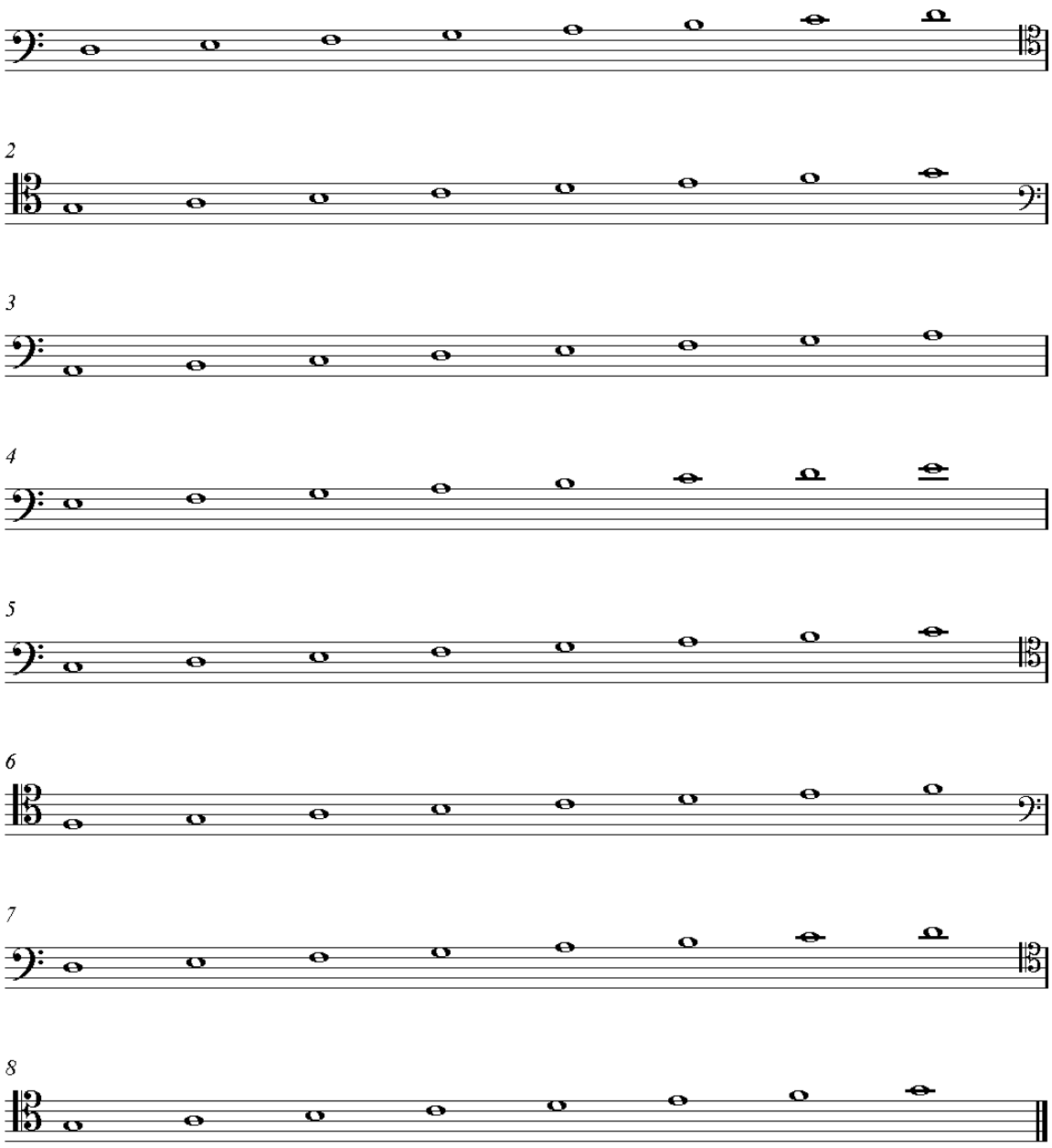


Příklad 3

Následující období přineslo větší či menší změny do všech uvedených tónin, jak můžeme sledovat v následující tabulce (viz příklad č. 4).

Osm nových církevních tónin

[2] NOTY?? - Tato tónina je naší současnou tóninou a moll, tudíž vzorem pro všechny naše mollové tóniny.
[3] NOTY?? - Tato tónina je naší současnou tóninou C dur, tudíž vzorem pro všechny naše durové tóniny.



Příklad 4

V novém uspořádání tónin již nejde o plagální tóniny.

Náboženské zpěvy skládané buď ve starých církevních tóninách, nebo v nových, se označují jako *chorál* (*canto fermo*). Chorál se komponuje pouze v osmi nových církevních tóninách, které se prostřednictvím úpadku rozpustily v našich 24 moderních tóninách. Není obtížné komponovat regulérní chorál v jakékoli z osmi nových církevních tónin, pouze se jeho rozsah musí co nejvíce dodržovat v hranicích oktávy, zakončit se na tónice, vyhýbat se disonantním

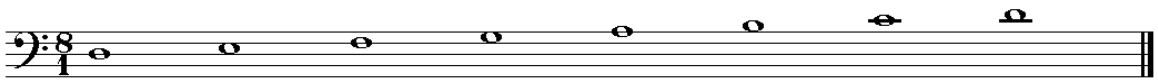
intervalům, jestliže se nepostupuje stupňovitě, nejčastěji pokračovat diatonicky a nepoužívat žádné jiné posuvky než ty, které jsou dány předznamenáním. Rytmické notové hodnoty jsou v chorálu obvykle celé nebo půlové.

Skladatelům, kteří nejsou zvyklí na církevní tóniny, často vadí pravidelný doprovod chorálu, který je zkomponován v *dórské*, *frygické* a *mixolydické* tónině. Tato překážka vyplývá z toho, že s jistotou nevíme,

1. do jaké tóniny můžeme modulovat,
2. na jakých akordech můžeme udělat zklidnění, které chorál občas vyžaduje, a nakonec
3. jak můžeme provádět závěrečnou kadenci.

K těmto třem bodům poskytneme nezbytná vysvětlení.

Dórská tónina, 1. a 2. církevní tónina (viz příklad č. 5)



Příklad 5

Chorál v této tónině nepoužívá ani tón *hes*, ani tón *cis*, ale oba tóny mohou být využity v harmonii, jestliže skladatel usoudí, že nebudou v rozporu s chorálem.[4]

Když začínáme v tónině d moll, můžeme modulovat do tónin

1. a moll, 2. F dur, 3. C dur.

V průběhu kompozice tak můžeme udělat zklidnění na třech akordech: *a moll, F dur* a *C dur*. A samozřejmě také na akordu *d moll*.

Jestliže je chorál dostatečně dlouhý (to znamená, že zahrnuje padesát až šedesát taktů), aby v harmonii mohly být vhodně využity vzdálené posuvky, potom se můžeme pokusit ještě o dvě následující zklidnění (viz příklad č. 6).

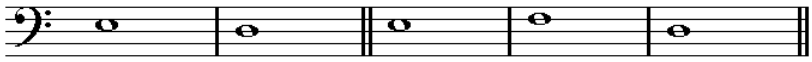
[4] Například tón *hes* použitý v harmonii by byl v příčnosti k tónu *h* v chorálu, pokud by se vyskytoval v jeho blízkosti.

Příklad 6

Modulace do *G dur* (č. 1) může být pouze průchodná, aby tón *fis* nebyl v příčnosti s tónem *f* chorálu. V případě č. 2 se musíme vyhnout používání tónu *es* z toho důvodu, aby se nejednalo o modulaci do *B dur*, ale pouze o vytvoření klidu. Kompozici musíme ukončit dokonalou kadencí v d moll (viz příklad č. 7).

Příklad 7

Pokud je chorální melodie v basovém hlase (čemuž se musíme co nejvíce vyhýbat),[5] potom se závěrečná kadence (méně dokonalá než předcházející) utváří následujícím způsobem (viz příklad č. 8).

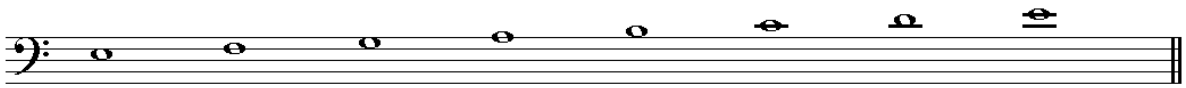


Příklad 8

V dórské tónině budeme chorál doprovázet podle těchto principů, které rovněž budeme dodržovat při přenesení dórské tóniny na jiné tóniky.

Frygická tónina, 4. církevní tónina (viz příklad č. 9)

[5] Zejména z toho důvodu, že ji v tomto hlase obtížně vnímáme kvůli plnosti harmonie, která se vznáší ve vrchních hlasech.



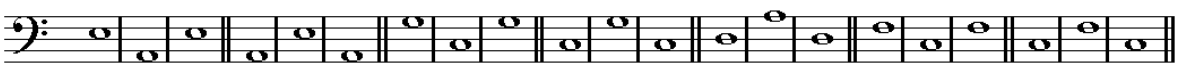
Příklad 9

Ze všech církevních tónin právě frygická tónina tvoří největší protiklad k našemu harmonickému systému, zejména z hlediska modulací.

Do chorálu komponovaného v této tónině nemůžeme zavést žádnou posuvku. Ale v harmonii můžeme častěji využívat tón *gis* a vzácněji tón *cis*. Začínáme akordem *e moll*. Můžeme modulovat, nebo spíše utvářet jednoduchá zklidnění:

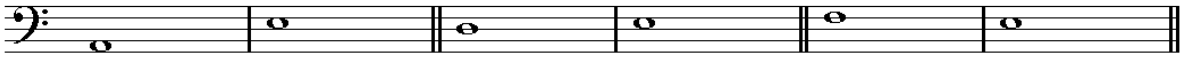
1. na *E dur*, vždy s výkladem tohoto akordu jako dominanty v *a moll*, nebo jako akordu, který předchází akordu *a moll*;
2. na *a moll*, jemuž předchází akord *E dur*;
3. na *G dur*, jemuž nejčastěji předchází akord *C dur*;
4. na *C dur*, jemuž předchází akord *G dur*;
5. na *d moll*, jemuž předchází akord A dur, pokud tón *cis* není v příčnosti s tónem *c* chorálu;
6. na *F dur*, jemuž předchází akord *C dur*;
7. na *C dur*, jemuž předchází akord *F dur*

(viz příklad č. 10).



Příklad 10

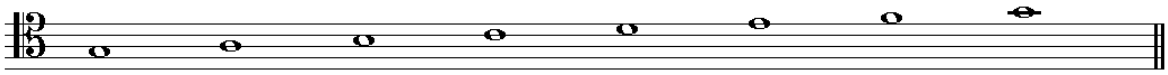
Kompozici ukončujeme akordem *e moll*, který musíme chápat jako dominantu z *a moll*. Ať už je chorální melodie umístěná ve vrchní osnově, nebo v basové, existují pouze tři následující závěrečné modely (viz příklad č. 11).



Příklad 11

Stejné principy budeme pozorovat při transpozici *frygické tóniny* na další tóniky.

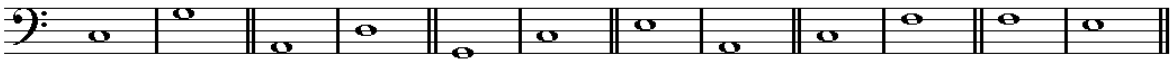
Mixolydická tónina, 7. církevní tónina (viz příklad č. 12)



Příklad 12

Do chorálu komponovaného v této tónině nemůže být zaveden tón *fis*. V harmonii ho můžeme použít několikrát při utváření kadence na tónice.

Začínáme dokonalým durovým kvintakordem *G dur*: kadence (neboli místa klidu) se tvoří následujícím způsobem (viz příklad č. 13).



Příklad 13

V této tónině se musíme vyhnout používání tónu *hes*.

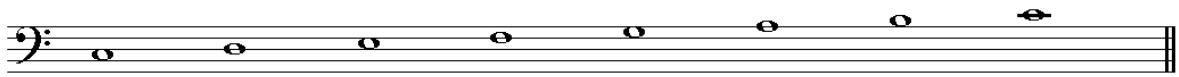
Zakončujeme dokonalým durovým kvintakordem *G dur*. Bez rozdílu můžeme využívat jednu ze tří následujících kadencí (viz příklad č. 14).

Příklad 14

Při transponování mixolydické tóniny na další tóniky budeme dodržovat stejná pravidla

Iónská tónina, 5., 6. a 7. církevní tónina (viz příklad č. 15)

(Vzor pro všechny naše durové tóniny.)



Příklad 15

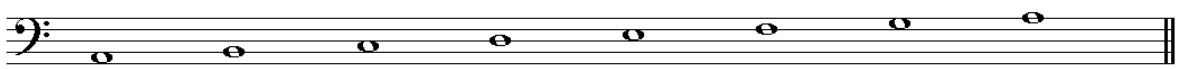
Můžeme modulovat do všech příbuzných tónin této tóniny:

1. d moll; 2. e moll;[6] 3. F dur; 4. G dur; 5. a moll.

Při transponování iónské tóniny na další tóniky budeme dodržovat stejná pravidla.

Aiolská tónina, 3. církevní tónina (viz příklad č. 16)

(Model pro všechny naše mollové tóniny.)



Příklad 16

[6] Pokud modulujeme do tóniny e moll, musíme zacházet opatrně s akordem *h-dis-fis*, protože zní velmi výrazně.
Stejná poznámka platí také pro akord *d-fis-a*, když modulujeme do G dur.

Ačkoli do chorální melodie nemůže být v této tónině zaveden tón *gis,* může se používat v harmonii (viz příklad č. 17).

Tabulka modulací a míst klidu, které můžeme využít

Příklad 17

Obecně můžeme modulovat do všech příbuzných tónin tóniny *a moll*:
1. *C dur*; 2. *d moll*;[7] 3. *e moll*; 4. *F dur*; 5. *G dur*.

V tónině *a moll* lze zakončovat jedním ze dvou následujících modelů (viz příklad č. 18).

Příklad 18

Při transponování do jiných tónik budeme dodržovat stejná pravidla. V dalším průběhu práce naleznete příklady doprovodu chorální melodie.

[7] Z výše uvedených stejných důvodů musíme opatrně zacházet s akordem *a-cis-e*. Stejná poznámka platí také pro akord *h-dis-fis*.

II.

O přísném stylu, neboli o přísné harmonii

Harmonii lze pojednat ve dvou systémech.

1. *Starý* systém, který následují Palestrina a Fux, to znamená ti, kteří ho používali před 18. stoletím.

2. *Moderní* systém, který jsme rozvíjeli v našem pojednání o praktické harmonii.

Tyto dva systémy jsou velmi rozdílné. Abychom je odlišili, považujeme za vhodné označit starý systém jako *přísný styl* a moderní systém jako *volný styl*. Při porovnání obou systémů bychom první styl mohli označit za *systém omezení.*

Přísný styl se používá pouze ve vokální církevní hudbě, jediné, která tehdy existovala, a pro doprovázení chorálního zpěvu. Jeho zájem byl výhradně *harmonický*. Až do začátku 18. století nebylo známo to, co v současnosti označujeme jako *nápěv, melodie*.

Chorál, tato stará a uctívaná psalmodie, se snadno hodí ke všem druhům kanonické spekulace, sváděl a dodnes stále ještě svádí skladatele, kteří hledají úkryt pod chladným harmonickým kalkulem, bezmocností svých prostředků a nedostatkem tvůrčího génia. Abychom se i dnes věnovali tomuto druhu kompozice v rámci veškeré její přísnosti, musíme zcela ignorovat vývoj, který hudební umění za poslední století udělalo. S kružítkem a pravítkem v ruce musíme spíše počítat než pociťovat, opomíjet veškerou hudební inspiraci: jedním slovem rezignovat na bytost s otevřenou myslí. Ten, kdo se cvičí pouze v tomto stylu, není schopen zkomponovat krásnou píseň, vynikající dramatickou scénu a ještě méně instrumentální hudební kompozici, která by měla vzlet, vkus a vroucnost.

Obraz, který zde vytváříme o přísném stylu, je možná trochu krutý, ale je pravdivý. Neměli bychom si myslet, že je tento styl zcela zbytečný. V duchovní hudbě může poskytnout velké prostředky. Právě v přísném stylu můžeme najít čisté a nebeské účinky harmonie, bezmezně upřednostňované v množství instrumentální a divadelní hudby, která se zavedla v našich chrámech. Chorál se nemusí vždy nutně doprovázet. Pokud ho ovšem doprovázet chceme, musí být s harmonií zacházeno s veškerou přísností stylu. Proto se studenti nějakou dobu cvičí v přísném stylu. Naučí se tak čistě komponovat pro zpěvní hlasy, rozvážně modulovat, využít přednosti konsonantních akordů a s větší znalostí používat disonance s více průtahy.

Mezi nesčetnými pravidly, která nám předchůdci zanechali pro přísný styl, jsou některé příliš podrobné, a které předpokládají studenty, kteří nemají žádné znalosti harmonie.

Protože nám nyní nejde o první elementy hudebního umění, ale pouze o rozlišení přísného stylu od volného, podrobně prozkoumáme hlavní body, které je nutné znát pro zdárnou činnost v tomto druhu kompozice.

1. O způsobu psaní pro každý jednotlivý hlas. O rozsahu různých druhů hlasu a o akordech, na kterých můžeme s hlasy nastoupit nebo je opustit.
2. O intervalech, které musíme používat v dvojhlasých sborech.
3. O akordech, které v tomto stylu můžeme používat.
4. O způsobu používání melodických tónů (to znamená tónů, které se nepočítají do akordu) a jakého druhu jsou tyto tóny.
5. O schváleném modulačním systému v přísném stylu.
6. A nakonec o druzích taktů, které jsou pro tento styl typické, a o nejvíce používaných tempech těchto taktů, jejich rytmických hodnotách a tóninách.

Každý bod budeme probírat jednotlivě a u všech si budeme všímat:

1. zda je oblast zájmu přísného stylu ryze *harmonická*, jestliže v něm nemůžeme najít ani *převládající melodii,* ani *symetrii,* ani *řádný rytmický útvar*;
2. zda se tento styl výhradně uplatňuje v církevní hudbě prováděné vokálními hlasy a doprovázené nanejvýše varhanami;
3. a nakonec, zda přísný styl zůstává a vždy zůstane velmi neurčitý, přestože v něm nalézáme velké a impozantní účinky. Tato nevýhoda, na kterou není lék (aniž bychom nezničili styl), je tím silnější, čím více jí to máme za zlé. (Czerny, pozn. 63)

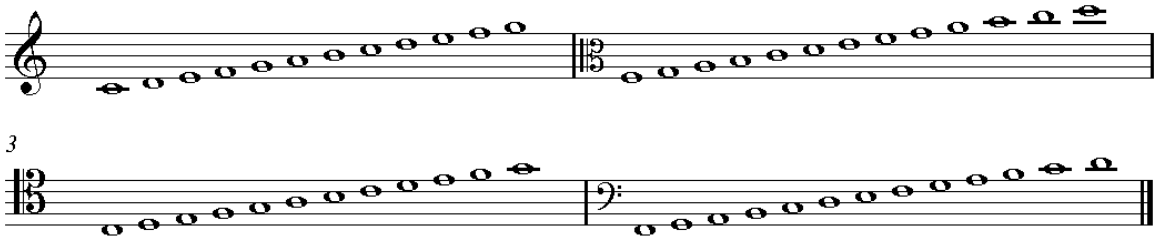
1. O různých druzích hlasu, jejich rozsahu a způsobu, jak se s nimi zachází ve sborech

Ve sborech využíváme pouze čtyři hlavní druhy hlasu:

1. soprán, 2. alt, 3. tenor a 4. bas.

Dva smíšené druhy hlasu označované jako 1. *contratenor*[8] a 2. *bariton*[9], jsou ze sborů v přísném stylu zpravidla vyňaty.

[8] Druh mužského hlasu s rozsahem mezi tenorem a altem, který je používán pouze ve Francii.
[9] Druh mužského hlasu s rozsahem mezi tenorem a basem.



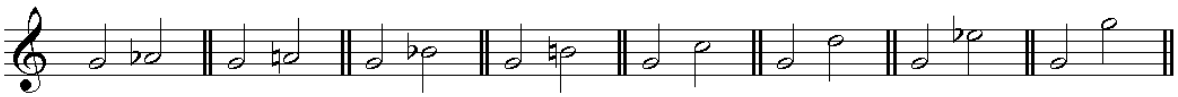
Příklad 19

Z tabulky příkladu č. 19 je patrné, že rozsah sopránu je stejný jako tenoru (avšak v rozdílu intervalu jedné oktávy).

Tyto hlasy by měly zpívat uprostřed rozsahu, zřídkakdy v krajních polohách. Když je k tomu přinutíme, mělo by to být jenom na přechodnou dobu.

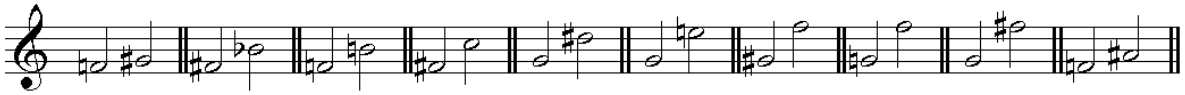
Dříve se hlas mohl zapisovat o celý tón výše, než jak to děláme dnes, protože tehdejší hudební ladění bylo o celý tón níže. Například tón *a* ve starém ladění nebyl vyšší než dnešní tón *g*.

Protože zejména sboroví zpěváci neintonují vždy správně, musí skladatel dbát na to, aby jim provedení ulehčil. Z tohoto důvodu hlasům předepisujeme *přirozené a zpěvné postupy* a naopak se vyhýbáme těm, které se obtížné provádějí. Všechny následující intervalové postupy můžeme využít pro všechny druhy hlasů (viz příklad č. 20).



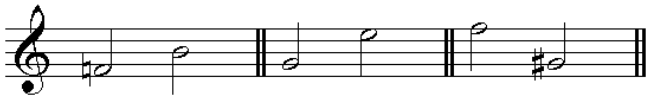
Příklad 20

Z přísného stylu zpravidla odstraňujeme následující vzestupné i sestupné intervalové postupy (viz příklad č. 21).



Příklad 21

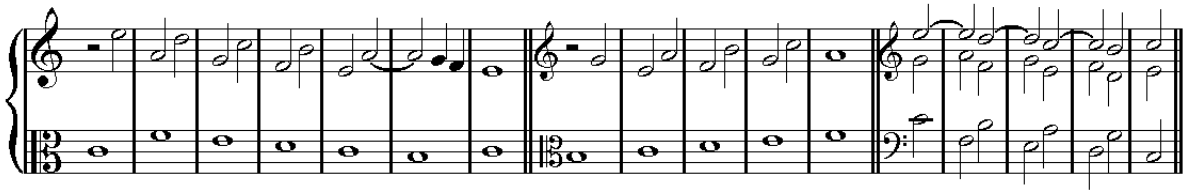
Tři následující intervalové postupy mohou dostat podmíněnou výjimku (viz příklad č. 22).



Příklad 22

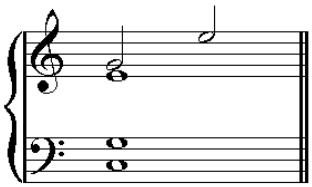
Můžeme používat:

1. Zvětšenou kvartu, přechodně vzestupně, jako v následujících postupech (viz příklad č. 23).



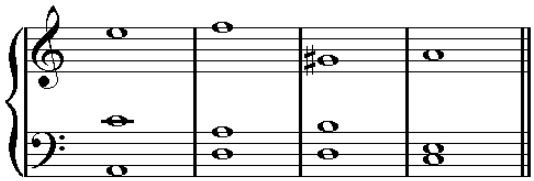
Příklad 23

2. Velkou sextu, zejména vzestupně, když oba tóny patří ke stejnému akordu (viz příklad č. 24).



Příklad 24

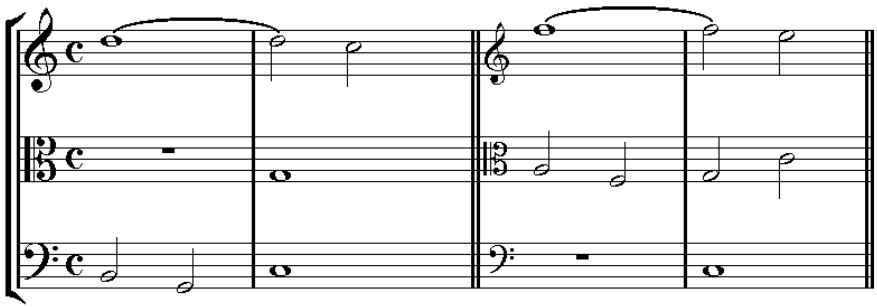
3. Zmenšenou septimu, zejména sestupně a pouze v mollové tónině (viz příklad č. 25).



Příklad 25

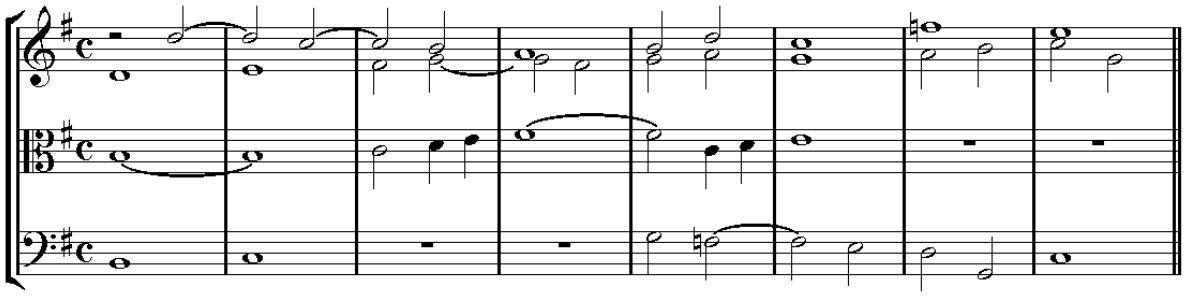
V přísném stylu se vyhýbáme hlasu, který často skáče, nebo v krátkém časovém okamžiku neustále probíhá velkou částí svého rozsahu. Hlasy musí postupovat přirozeně, bez námahy, nejčastěji diatonicky. Z tohoto důvodu se co nejvíce musíme vyhýbat vzestupným i sestupným chromatickým melodickým postupům. Přesto nemůžeme vyloučit sled přirozeně vedených tří nebo čtyř půltónů.

Každý hlas musí nastoupit s konsonantním akordem, který ovšem může mít průtažný tón (základní tón nebo jeho tercie). V tomto posledním případě je správné, aby nastupující hlas pokud možno utvořil konsonanci s dalšími hlasy (viz příklad č. 26).



Příklad 26

Pokud v průběhu kompozice jeden hlas přerušíme, potom ho musíme ukončit na dokonalém akordu s průtahem nebo bez něj (viz příklad č. 27).



Příklad 27

2. O dvojhlasé harmonii v přísném stylu

Dvojhlasá harmonie v přísném stylu je bezpochyby nejjasnější a nejméně komplikovaná, ale současně také nejchoulostivější. Z tohoto důvodu ji budeme probírat po částech, protože je současně klíčem k více než dvojhlasé harmonii v tomto stylu.

Dvojhlasá harmonie je spíše kombinací intervalů než akordů, ačkoli v dvojhlasé harmonii se při používání intervalů akordy více nebo méně domýšlejí.

Přísný styl je *založen na konsonancích*. Je to základní pravidlo tohoto stylu, který se přesto, jak uvidíme, nebrání používání disonantních intervalů.

Ze všech konsonantních intervalů musí být pouze čistá kvarta chápána jako disonance. V dvojhlasé harmonii nejčastěji používáme:

1. velkou tercii a malou tercii;
2. velkou sextu a malou sextu.

Čistá kvinta se používá méně často. Musíme se vyhýbat sledu dvou kvint, dokonce i v protipohybu.

Oktáva se používá jenom zřídkakdy a musíme se vyhýbat sledu dvou oktáv, dokonce i v protipohybu.

Unisono se může uplatňovat jenom zřídkakdy. Přesto ho můžeme používat na začátku a na konci fráze, nebo jako přípravu disonance.

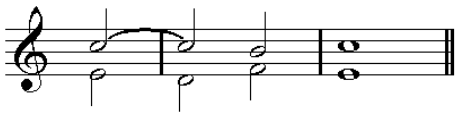
Základní pravidlo pro používání disonantních intervalů v přísném stylu, zejména v dvojhlasém kontrapunktu

Disonantní intervaly, stejně jako čistou kvartu, můžeme používat:

1. jako *průchodný tón* umístěný na lehké době a mezi dvěma konsonancemi;
2. jako *průtah*, který zadržuje konsonanci (tercii nebo sextu), do níž se musí rozvést stupňovitým sestupem.

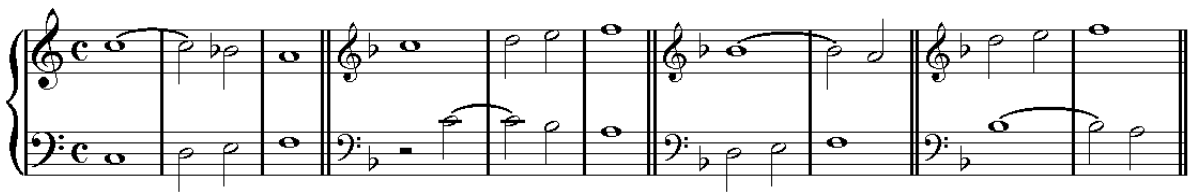
Průtah bude vždy připraven přísně a bude zaznívat na těžkou dobu taktu.

Disonance se nemůže rozvádět do jiné disonance: následující příklad č. 28 je chybný v přísném stylu, ačkoli ve volném stylu je tolerován a dokonce často používán.



Příklad 28

Za výjimku z tohoto pravidla můžeme pokládat čtyři následující případy, které dodnes používáme (viz příklad č. 29).



Příklad 29

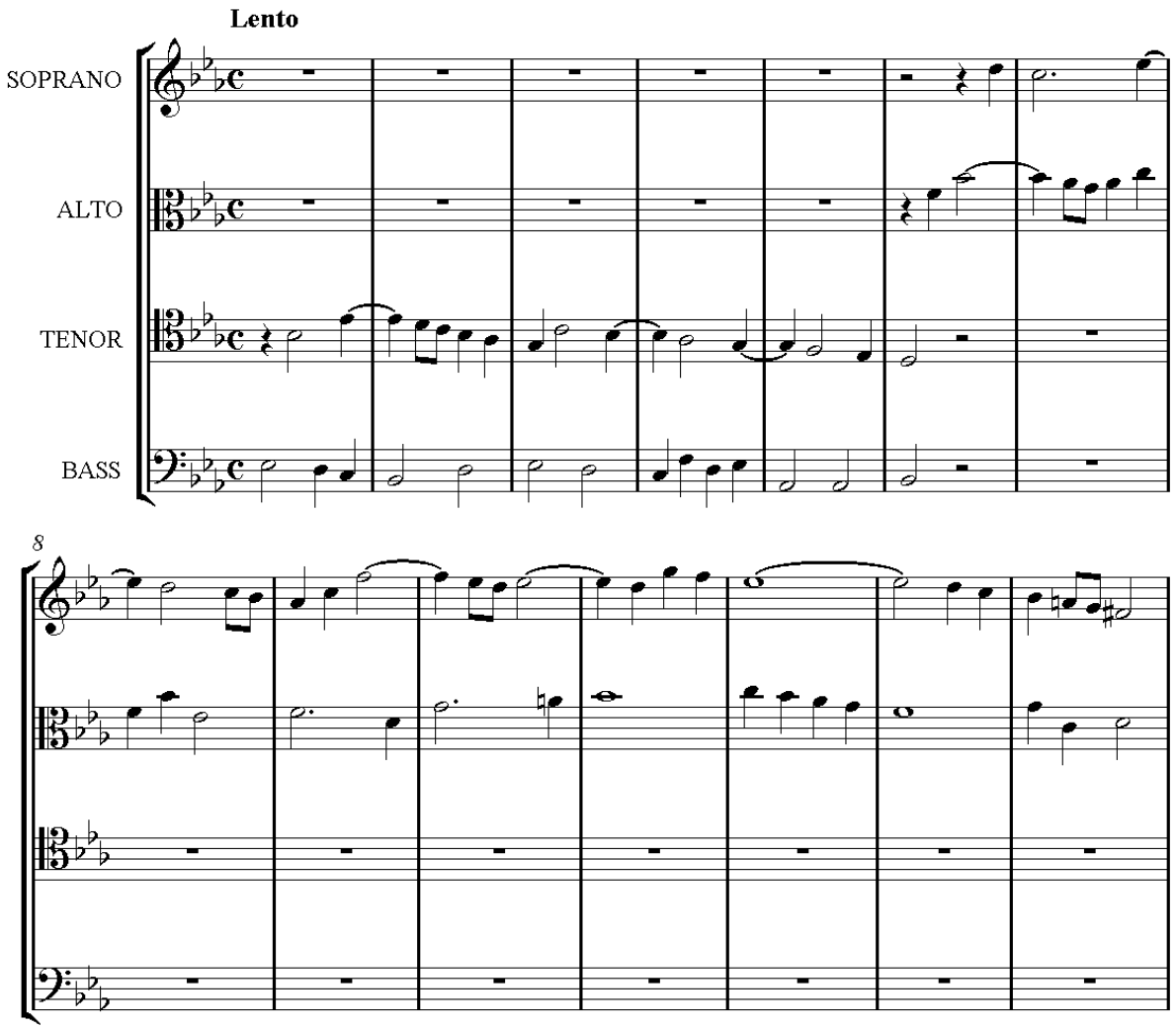
//CZERNY, pozn. 64 k příkladu 29, s. 612 - Všude je zde zmenšená kvinta vyznačena pomocí značky 5přeškrtnutá?? A zvětšená kvarta pomocí značky +4 ///

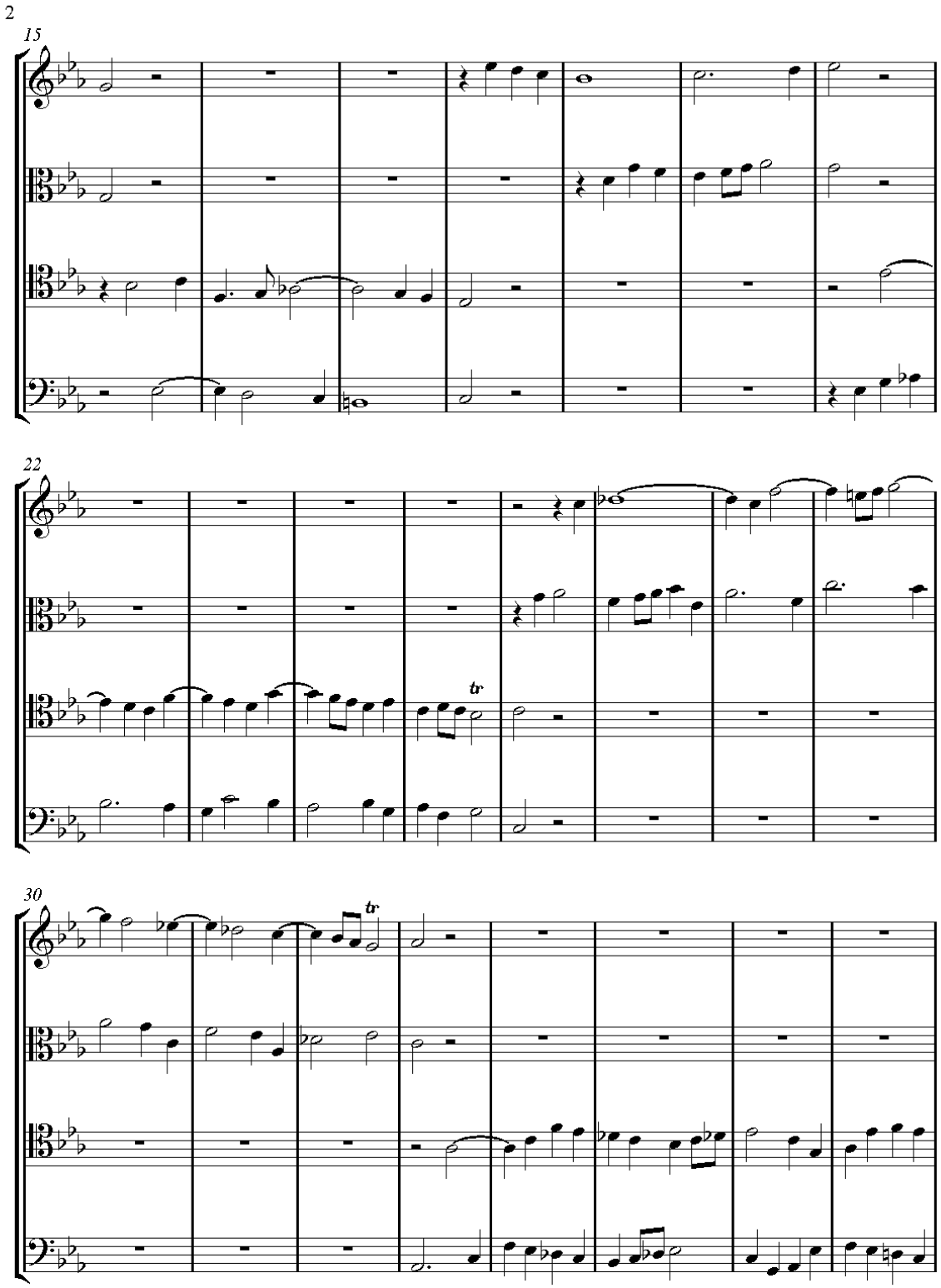
Následující kompozici uvádíme jako příklad dvojhlasé harmonie v přísném stylu. Čísly označíme všechny disonantní intervaly a jejich rozvedení. Čísla 2, 4, 5, 7 a 9 zastupují disonance (viz příklad č. 30).

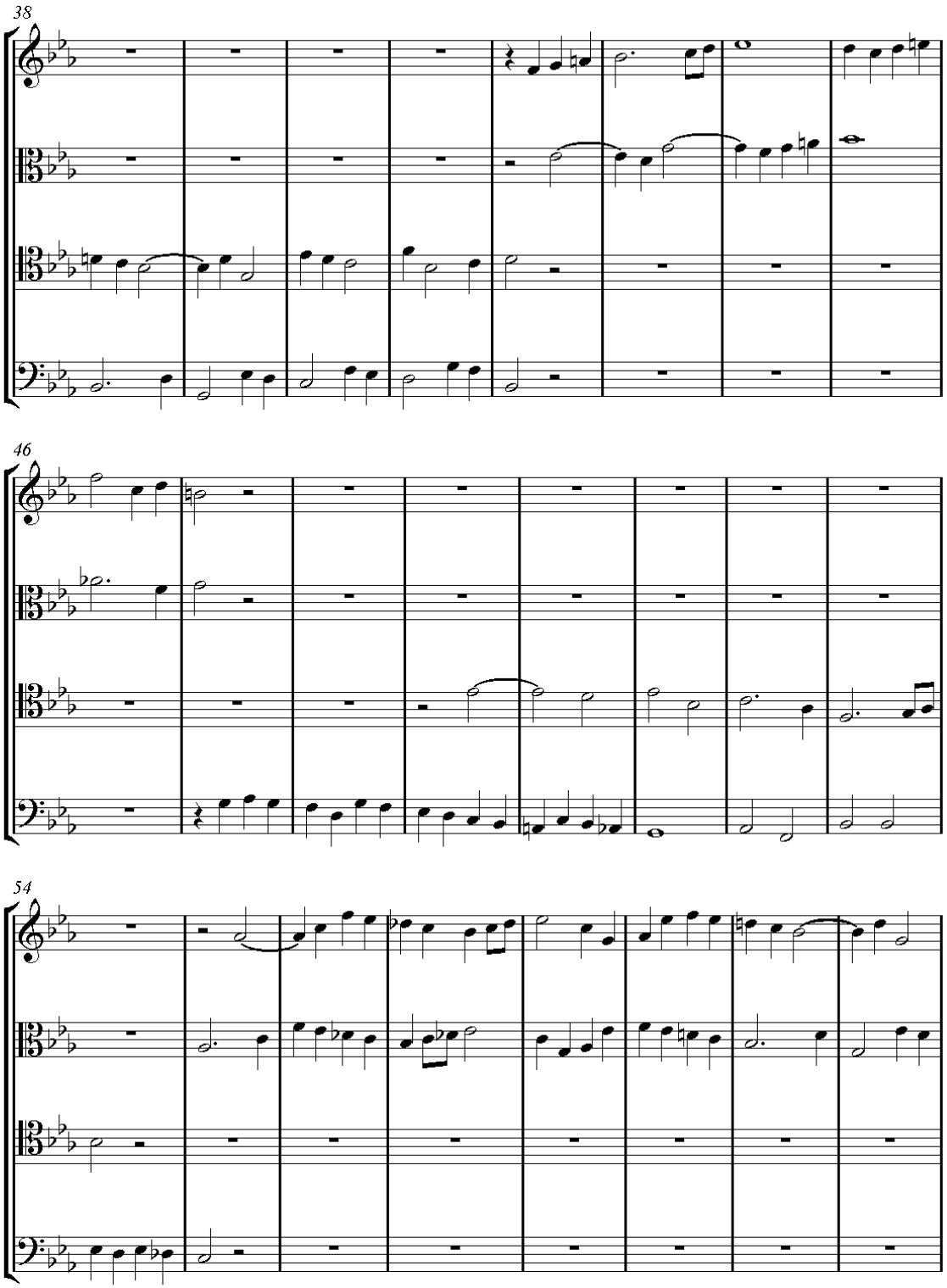
Duo v přísném stylu[10]

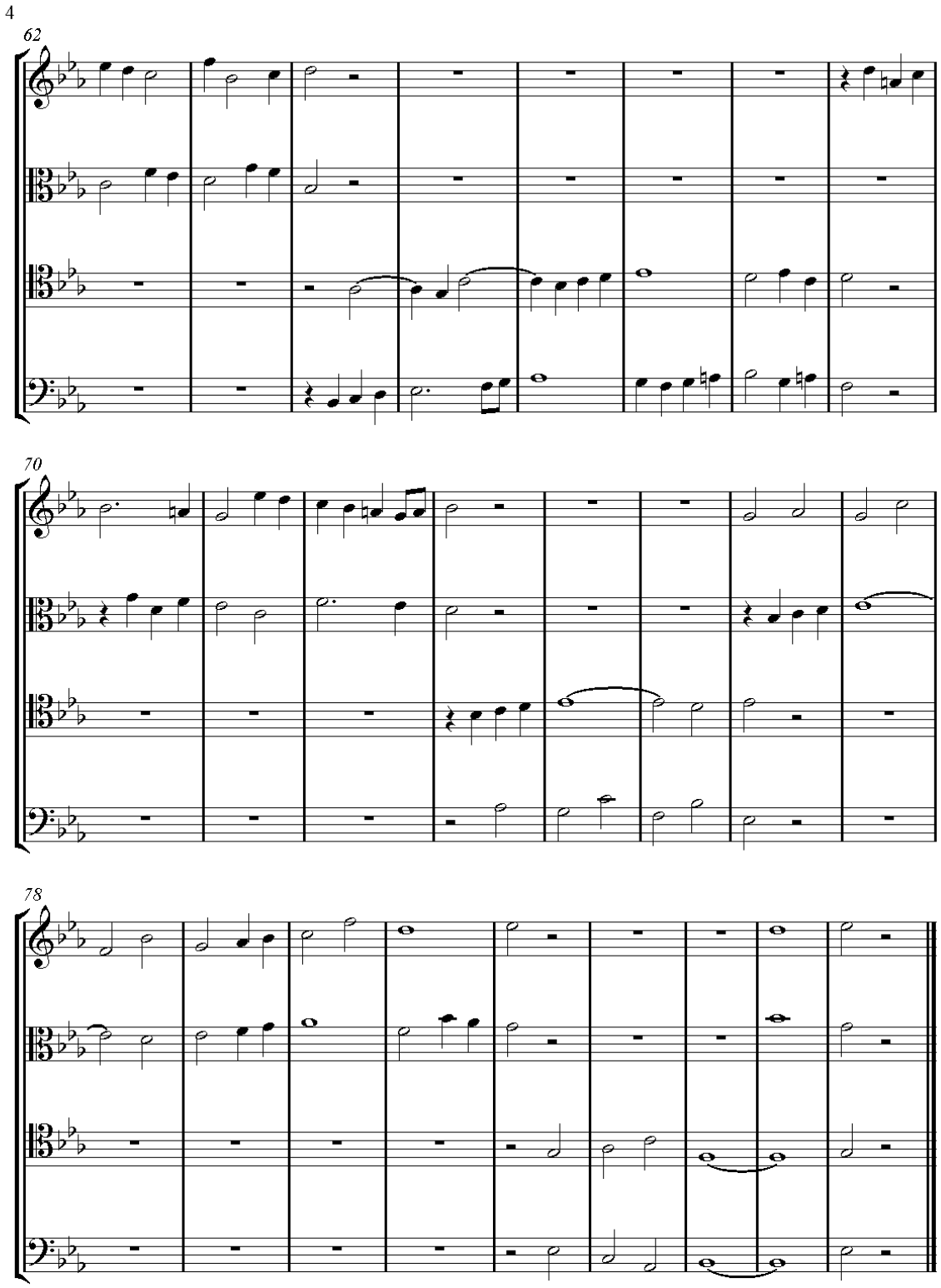
Alternativně lze provádět se sborem basů a tenorů, a se sborem altů a sopránů.

[10] NOTY?? - Vyskytují se případy, kdy dva průchodné tóny mohou po sobě následovat jako v tomto taktu, v němž tóny *h* a *a* (uzavřeny mezi tóny *c* a *g*) jsou dvěma průchodnými tóny.


Lento
SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS
8


2
15
22
tr
30
tr


38
46
54



Příklad 30

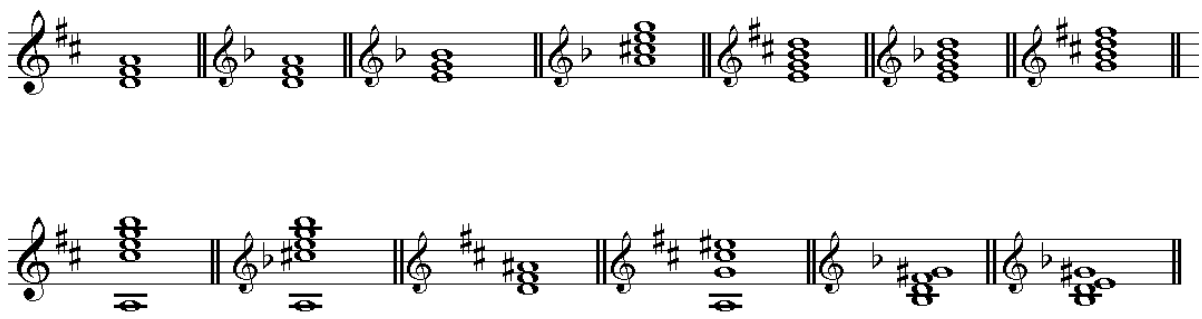
Pro dva hlasy můžeme vytvořit následující dvojhlasé sbory: 1. pro dva soprány, 2. pro dva tenory, 3. pro dva basy (nekomponují se sbory pro dva alty z důvodu vzácnosti těchto hlasů), 4. pro alt a soprán, 5. pro alt a tenor, 6. pro alt a bas, 7. pro soprán a tenor, 8. pro tenor a bas.

Nesmíme vytvářet dvojhlasé sbory pro soprán a bas z důvodu velkého rozdílu mezi oběma druhy hlasů. Toto složení sboru by bylo směšné.

3. O akordech používaných v přísném stylu

Abychom si tento předmět lépe vysvětlili, uvedeme si nyní klasifikaci akordů, na níž jsem postavil své *Pojednání o harmonii*. Představíme si zde akordy tak, jak se nacházejí v durové nebo mollové tónině.

Klasifikace všech akordů v moderním systému (viz příklad č. 31)



Příklad 31

Čtyři poslední akordy nemůžeme vytvořit bez alterování tónu tóniny (nebo stupnice), v níž je chceme použít.

Je historickou skutečností, že akordy č. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 a 13 této klasifikace nebyly do 18. století známé.[11] Varhany, jediný nástroj, který byl dříve k dispozici pro podporu vokálního hlasu a zachování tóniny, byly tak špatně naladěny (protože ladění klávesových nástrojů nebylo známé), že na nich nebylo možné zakončit kompozici (dokonce ani frázi) dokonalým mollovým kvintakordem. Proto naši předchůdci nemohli uvedené akordy zavést do praxe, dokonce i za předpokladu, že by je znali. Aby je totiž mohli sjednotit s hlasy, musely by zaznívat s dobře naladěnými nástroji.[12] Neboť zpěváci nikdy nebudou moci vytvořit čistý disonantní akord, pokud ho nejprve několikrát neuslyší správně provedený prostřednictvím nástrojů.

Předchůdci, kteří nám předali přísný styl, nám s tímto stylem nemohli předat to, co sami nevlastnili: neboli používali pouze tyto akordy:

1. Dokonalý durový kvintakord.
2. Dokonalý mollový kvintakord.
3. Zmenšený kvintakord.
4. Dominantní septakord, vždy s přípravou čtvrtého tónu, nebo jeho využíváním jako průchodného tónu na lehkou dobu taktu. Mohl zaznívat bez přípravy, jestliže se akord použil bez svého fundamentálního basu.

Od té doby se přísný styl obohatil o několik akordů, které tvoří novou nomenklaturu:

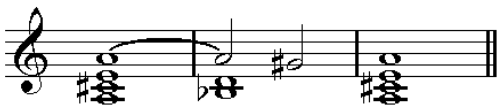
1. Dokonalý durový kvintakord.
2. Dokonalý mollový kvintakord.
3. Zmenšený kvintakord.
4. Dominantní septakord – vždy s připraveným disonantním tónem.
5. Septakord s malou tercií na druhém stupni durové tóniny a s přísně připravenou septimou, pokud není průchodným tónem.
6. Septakord se zmenšenou kvintou na druhém stupni mollové tóniny a s přísně připravenou septimou, pokud není průchodným tónem.

---

[11] Teprve v naší době byly postupně odhalovány. Dokonce je značně pravděpodobné, že dominantní septakord nebyl v minulosti správně rozpoznán, protože se čtvrtým tónem tohoto akordu bylo zacházeno jako s průtahem.

[12] To nebylo možné z hlediska značné nedokonalosti používaných nástrojů.

7. Velký septakord na prvním a čtvrtém stupni durové tóniny a s přísně připravenou septimou, pokud není průchodným tónem. Protože je tento akord značně disonantní, používá se mnohem méně než dva předcházející akordy.
8. Velký nónový akord zaznívající bez fundamentálního basu. Pátý tón tohoto akordu je v nejvyšším hlasu a je připraven. Používá se jenom v durové tónině.
9. Zmenšený septakord (to znamená malý nónový akord zaznívající bez fundamentálního basu). Připravuje se septima a často také zmenšená kvinta. Nepoužívá se v přísném stylu, pouze v mollové tónině.
10. Akord se zvětšenou sextou vynechává kvintu a s pomocí septimy zadržuje sextu (viz příklad č. 32).

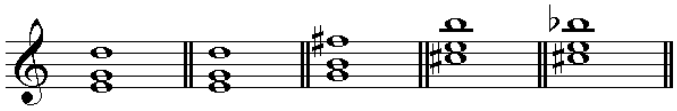


Příklad 32

Nepoužívá se v přísném stylu, pouze v mollové tónině.

Obecné pravidlo

Abychom zmírnili akordy č. 5, 6, 7, 8 a 9, musíme v každém z nich jednoduše vynechat kvintu a disonantní tón vždy přísně připravit. V praxi to můžeme provádět následujícím způsobem (viz příklad č. 33).



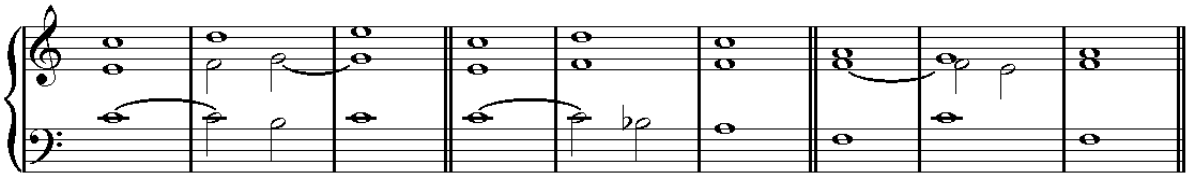
Příklad 33

Akordy č. 5 a 6 vypadají jako stejný akord, ale rozdíl mezi durovým a mollovým modem způsobuje, že u durového akordu domýšlíme interval čisté kvinty, zatímco u mollového interval zmenšené kvinty.

Obecné pravidlo o používání intervalu čisté kvarty mezi basovým a jakýmkoli vrchním hlasem

S intervalem čisté kvarty mezi basovým hlasem a jedním z vrchních hlasů musí být vždy zacházeno jako s disonancí v přísném stylu. Čistá kvarta se může používat dvěma následujícími způsoby:

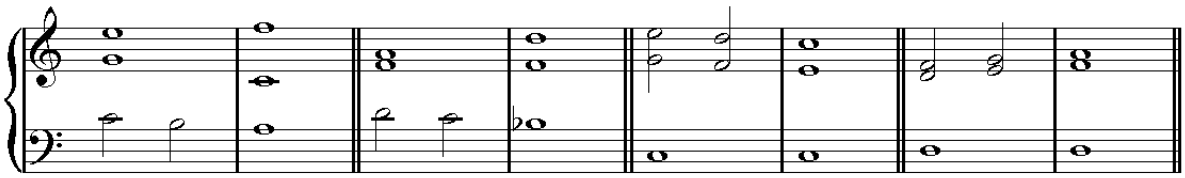
1. Pokud je provázena intervaly *sekundy* nebo *kvinty*, potom se musí připravit. V prvním případě jsou oba tóny, které tvoří interval kvarty, téměř vždy součástí akordu. V druhém případě je naopak tón, který tvoří interval kvarty s basovým hlasem, průtahem, tudíž z hlediska akordu cizím tónem (viz příklad č. 34).



Příklad 34

Pokud je kvarta provázena intervalem sekundy, basový hlas se musí rozvádět sestupně. Pokud je provázena kvintou, hlas, který tvoří s basovým hlasem interval kvarty, se musí rozvádět sestupně.

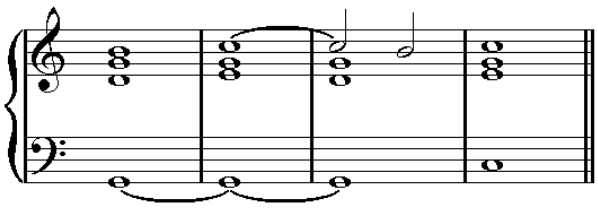
2. Pokud se používá jako průchodný tón, potom zaznívá na lehké době taktu (viz příklad č. 35 – značka + označuje průchodný tón).



Příklad 35

Jako obecné pravidlo můžeme ustanovit, že v přísném stylu musí být zakázán interval čisté kvarty provázený pouze intervalem sexty /kvartsextakord/. Výjimka je možná pouze ve dvou následujících případech:

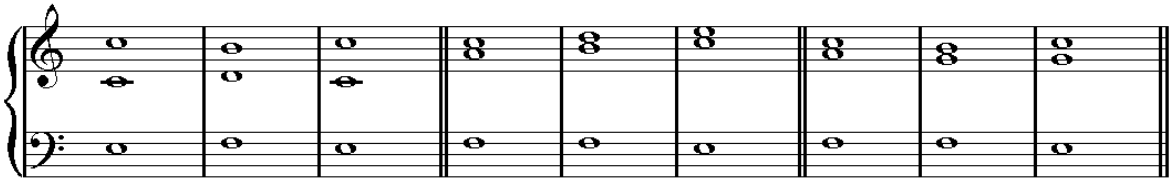
1. Pokud se interval čisté kvarty provázený sextou /kvartsextakord/ objeví v průběhu prodlevy.
2. V modelu následující závěrečné kadence, kterou často používal také Palestrina (viz příklad č. 36).



Příklad 36

Interval zvětšené kvarty mezi basovým hlasem a některým z vrchních hlasů se může používat, když zaznívá s přípravou nebo bez přípravy na těžké nebo lehké době taktu,[13] ale pokud není připraven, musí být provázen intervalem sexty. Pokud je připraven, potom se provází bez rozdílu buď intervalem sekundy, nebo sexty (viz příklad č. 37).

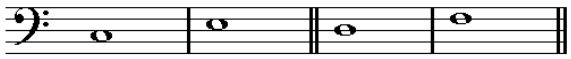
[13] Interval zvětšené kvarty a jeho obrat zmenšená kvinta patří mezi jediné disonance, které v přísném stylu můžeme používat bez přípravy. Musíme ovšem upozornit na to, že zvětšená kvarta musí být provázena velkou sextou a zmenšená kvinta malou tercií.



Příklad 37

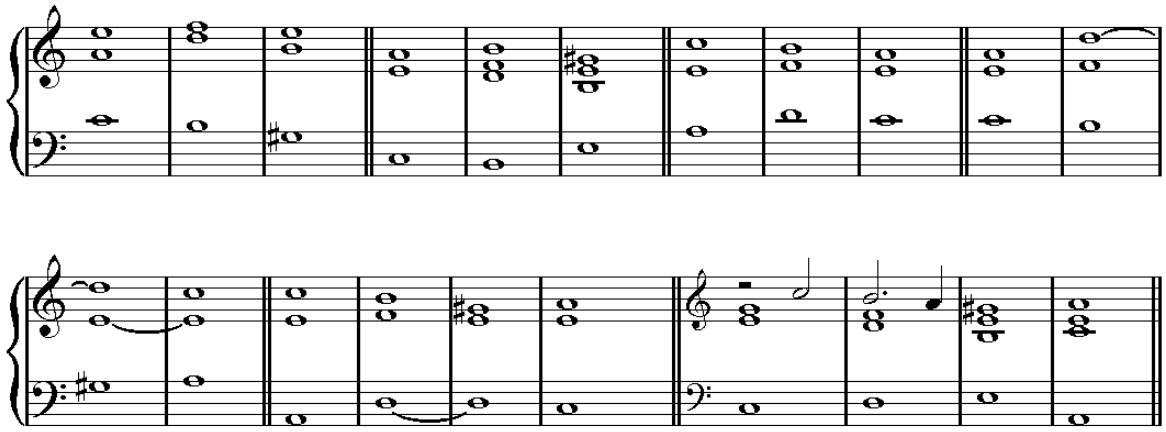
O používání dvou dokonalých kvintakordů, zmenšeného kvintakordu a dominantního septakordu v přísném stylu

Dokonalé kvintakordy můžeme používat v základním tvaru, nebo v prvním obratu /sextakord/. Ale nikdy se nepoužívají v druhém obratu /kvartsextakord/ kvůli intervalu čisté kvarty, kterou tvoří basový hlas s jedním z vrchních hlasů. Již jsme si výše ukázali dvě výjimky z tohoto pravidla (viz příklad č. 36). Tudíž všechny dokonalé kvintakordy, které přísný styl používá, jsou jako akordy v základním tvaru číslovány buď číslicí 5, nebo v prvním obratu /sextakord/ číslicí 6 (viz příklad č. 38).



Příklad 38

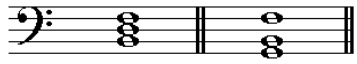
Na zmenšený kvintakord uplatňujeme stejné pravidlo jako na dokonalé kvintakordy. Protože je ovšem tento akord disonantní, pak víceméně podléhá jednomu druhu rozvodu. Používá se zejména na druhém stupni mollové tóniny. Může využívat následující rozvedení (viz příklad č. 39).



Příklad 39

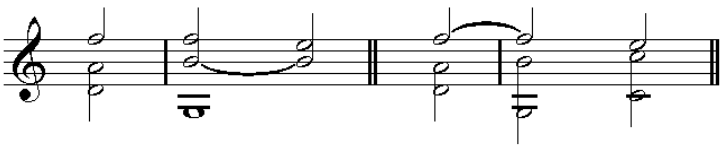
V č. 6 je zmenšený kvintakord součástí tónin *C dur* i *a moll*, protože slouží k přechodu z jedné tóniny do druhé. Z příkladů je patrné, že akordy nepotřebují přípravu.

Dominantní septakord (například tóny *g-h-d-f*) se používá v obou modech a vyžaduje zvláštní poznámky. Původně se tento akord vždy používal nekompletní, když se vynechával buď základní tón (*g*), nebo kvinta (*d*) ve dvou následujících útvarech (viz příklad č. 40).



Příklad 40

V prvním útvaru je často zaměňován za zmenšený kvintakord (dodnes se to mnoha lidem často stává). V druhém případě vždy vyžaduje přípravu tónu *f* (septima). Naši předchůdci septimu tohoto akordu pokládali za průtah a takto s ním také zacházeli. Rozváděli ho jak do sexty, tak do tercie (viz příklad č. 41).



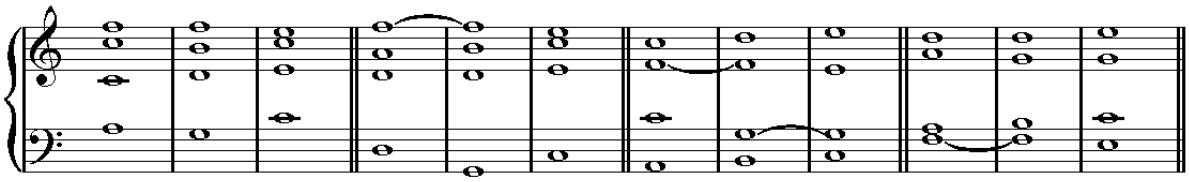
Příklad 41

Abychom z přísnosti neudělali pedantství, tedy chybu, k níž se naši předchůdci často uchylovali, nebudeme se bránit používání dominantního septakordu se všemi čtyřmi tóny, pokud se nebude vyskytovat v druhém obratu (terckvartakord) – tady z důvodu intervalu čisté kvarty (tóny *d-g*), kterou tvoří basový hlas s jedním z vrchních hlasů.

Obecné pravidlo o používání dominantního septakordu v přísném stylu

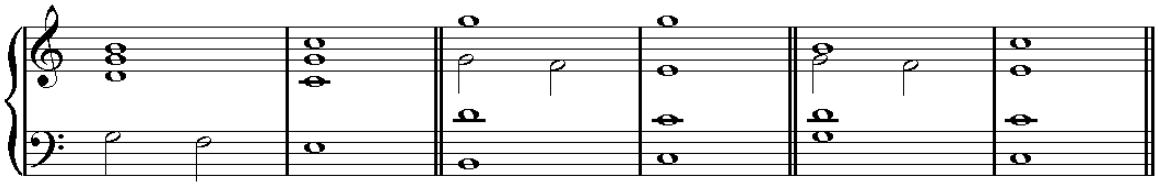
Dominantní septakord se může používat v základním tvaru a ve třech obratech za následujících podmínek:

1. Pokud dominantní septakord zaznívá společně se svým základním basovým tónem, potom interval septimy musí být připraven: takže například v akordu *g-h-d-f* se připravuje tón *f*. V takovém případě můžeme akord podle obratu číslovat s číslicí 7, nebo 6/5, nebo 2, nebo 4/2 (viz příklad č. 42).



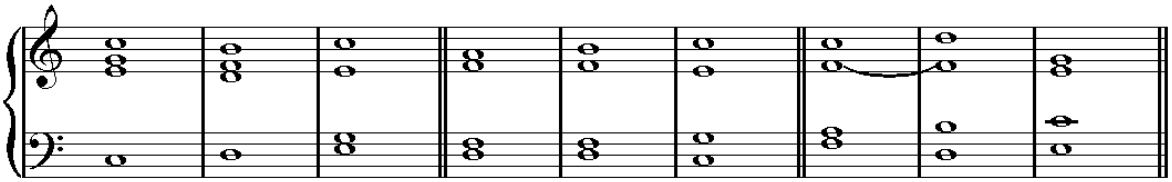
Příklad 42

V tomto dominantním septakordu může tón *f* zaznívat bez přípravy, pokud je *průchodným tónem*. V takovém případě dopadá na lehkou dobu taktu (viz příklad č. 43).



Příklad 43

2. Pokud je tento akord v druhém obratu (tón *d* v basovém hlasu), vždy vynecháváme základní tón. Tón *f* tak může zaznívat bez přípravy a zdvojují se tóny *d* a *f* (viz příklad č. 44).

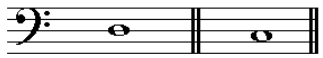


Příklad 44

V tomto posledním případě vidíme, že dominantní septakord zaznívá bez základního tónu a zcela se podobá zmenšenému kvintakordu. Je důležité, abychom oba akordy nezaměňovali, protože pravidla pro používání obou akordů jsou zcela rozdílná. Tento rozdíl si nejlépe uvědomíme, když si ho předvedeme v komparační tabulce obou akordů:

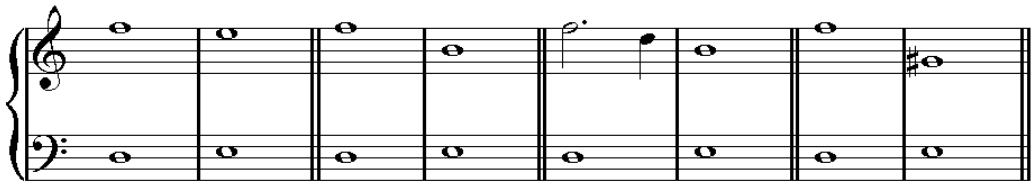
v a moll:

1. Zmenšený kvintakord (tóny *h-d-f*) se rozvádí do dominantního kvintakordu této tóniny (tóny *e- gis-h*), nebo do dominantního septakordu (tóny *e-gis-h-d*), nebo jako výjimka do mollového sextakordu (tóny *c-e-a*) (viz příklad č. 45).



Příklad 45

2. Tón *h* se může zdvojovat a rozvádět vzestupně i sestupně.
3. Tón *f* se nemůže umístit do basového hlasu – analogicky jako oba dokonalé kvintakordy, které také nepoužíváme v jejich druhém obratu /kvartsextakordu/. Ale tón *f* může mít tři následující rozvody (viz příklad č. 46).



Příklad 46

v C dur, v c moll:

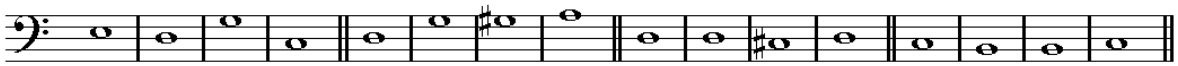
1. Dominantní septakord zaznívá bez základního basového tónu (tóny *h-d-f*) a rozvádí se vždy do kvintakordů *C dur* nebo *c moll*.
2. Tón *h* se nemůže zdvojit a rozvádí se pouze vzestupně o půltón.
3. Tón *f* se může umístit do basového hlasu stejně jako do jiných hlasů a vždy se musí rozvádět do tónu *e*.

Výhradní přívrženci starého přísného stylu, tak jak se praktikoval před 18. stoletím, se mohou opírat o tyto čtyři akordy: dokonalý durový kvintakord, dokonalý mollový kvintakord, zmenšený kvintakord a dominantní septakord.

Připomínáme všem, kteří budou chtít pracovat v tomto stylu, šest dalších akordů, o nichž jsme již výše mluvili:

1. Disonantní tón v akordu musí být vždy přísně připraven: s výjimkou případu, kdy je tento tón průchodným tónem, který zaznívá na lehkou dobu taktu.
2. Každý disonantní tón se musí rozvádět pravidelně a sestupně o celý tón nebo půltón podle akordu, na kterém se rozvod utváří.

Z tohoto pravidla existuje výjimka pouze v případě zmenšeného kvintakordu a dominantního septakordu, když zaznívají bez základního basového tónu, a v tomto případě interval zmenšené kvinty nepotřebuje být rozveden. Další výjimka se vyskytuje v případě akordu se zvětšenou sextou, když je interval zvětšené sexty zadržen prostřednictvím intervalu septimy (viz uvedený příklad č. 32).
3. Dva disonantní akordy mohou zaznívat po sobě. V takovém případě je ovšem nutné, aby disonance prvního akordu byla rozvedena se zazněním druhého akordu a aby tato disonance byla připravena předcházejícím akordem (viz příklad č. 47).

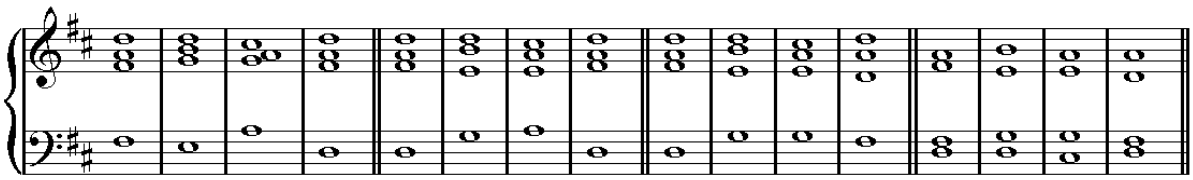


Příklad 47

V přísném stylu nesmí po sobě následovat více jak dva disonantní akordy.

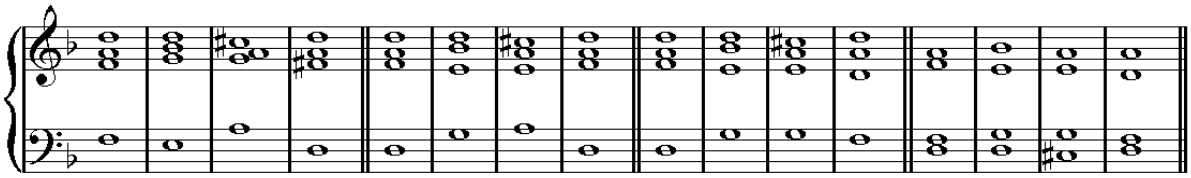
Staré pravidlo zákazu rozvádění disonance do jiné disonance je aplikovatelné pouze na dvojhlasou harmonii. Několik moderních teoretiků si pravidlo špatně vyložilo, protože si mysleli, že platí i pro vícehlasou harmonii. Neboť ve skutečnosti ve více než dvojhlasé harmonii dvě po sobě zaznívající disonance jsou zmírňovány konsonancemi, které se v harmonii současně vyskytují. Například v dominantním septakordu (tóny *g-h-d-f*) zaznívají čtyři tóny, které dávají dva disonantní intervaly, *g-f* a *h-f*. Ale současně v něm slyšíme čtyři konsonantní intervaly: *g-h, g-d, h-d* a *d-f*.

Dále si nyní uvedeme příklady používání šesti posledních akordů předcházející klasifikace.
1. Septakord s malou tercií (viz příklad č. 48a).



Příklad 48a

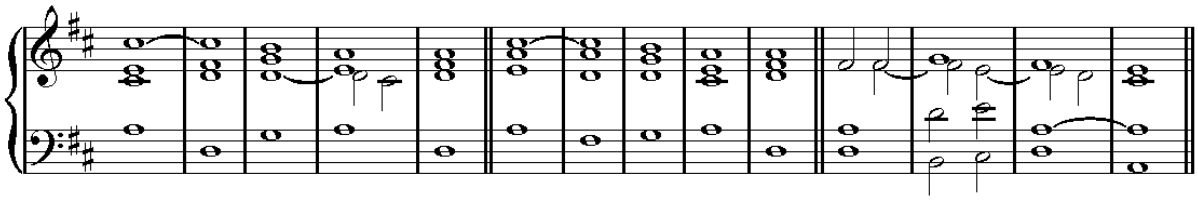
2. Septakord se zmenšenou kvintou (viz příklad č. 48b).



Příklad 48b

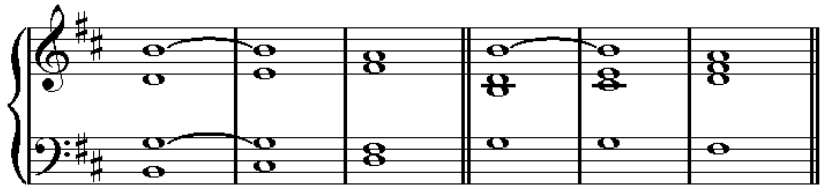
3. Velký (tvrdý) septakord (viz příklad č. 48c).

Radím tento septakord nepoužívat ve třetím obratu, v němž zní příliš tvrdě.



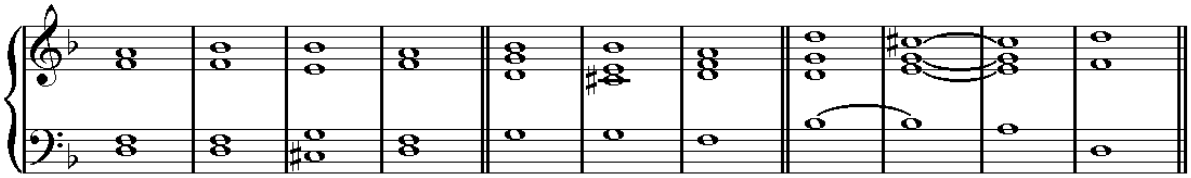
Příklad 48c

4. Velký nónový akord bez základního basového tónu (viz příklad č. 48d).



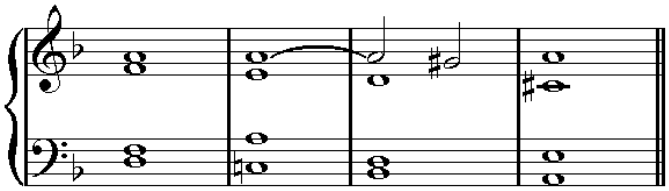
Příklad 48d

5. Zmenšený septakord (viz příklad č. 48e).



Příklad 48e

6. Akord se zvětšenou sextou (viz příklad č. 48f).



Příklad 48f

(Czerny, pozn. 65)

4. O melodických tónech (to znamená tónech, které nepatří do akordu) v přísném stylu

V našem kursu praktické harmonie jsme melodické tóny rozdělili do šesti druhů: 1. průchodné tóny, 2. ozdoby, 3. synkopy, 4. průtahy, 5. prodlevy, 6. anticipace.

Z těchto šesti druhů můžeme v přísném stylu používat pouze dva druhy: 1. průchodné tóny a 2. průtahy.

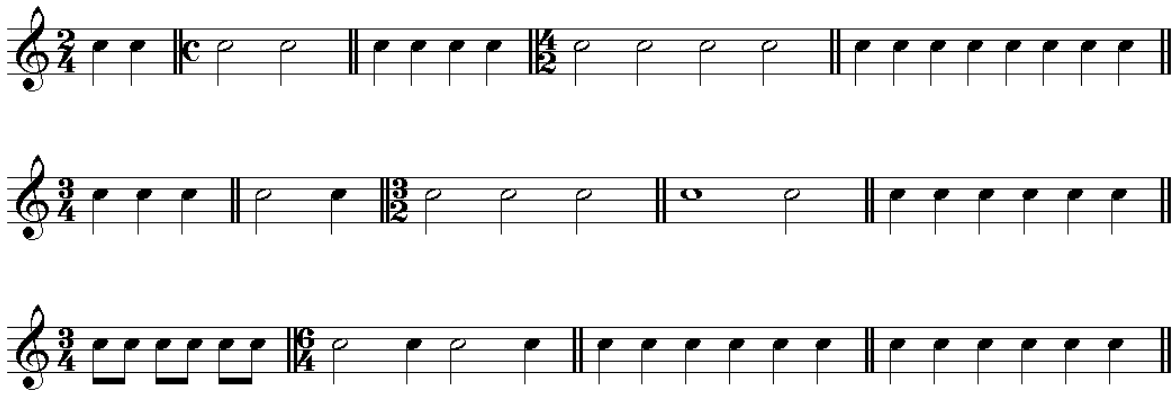
Jak si ukážeme později, prodlevu lze používat pouze ve vokální fuze. Prodleva se nikdy nesmí používat k doprovodu chorálu.

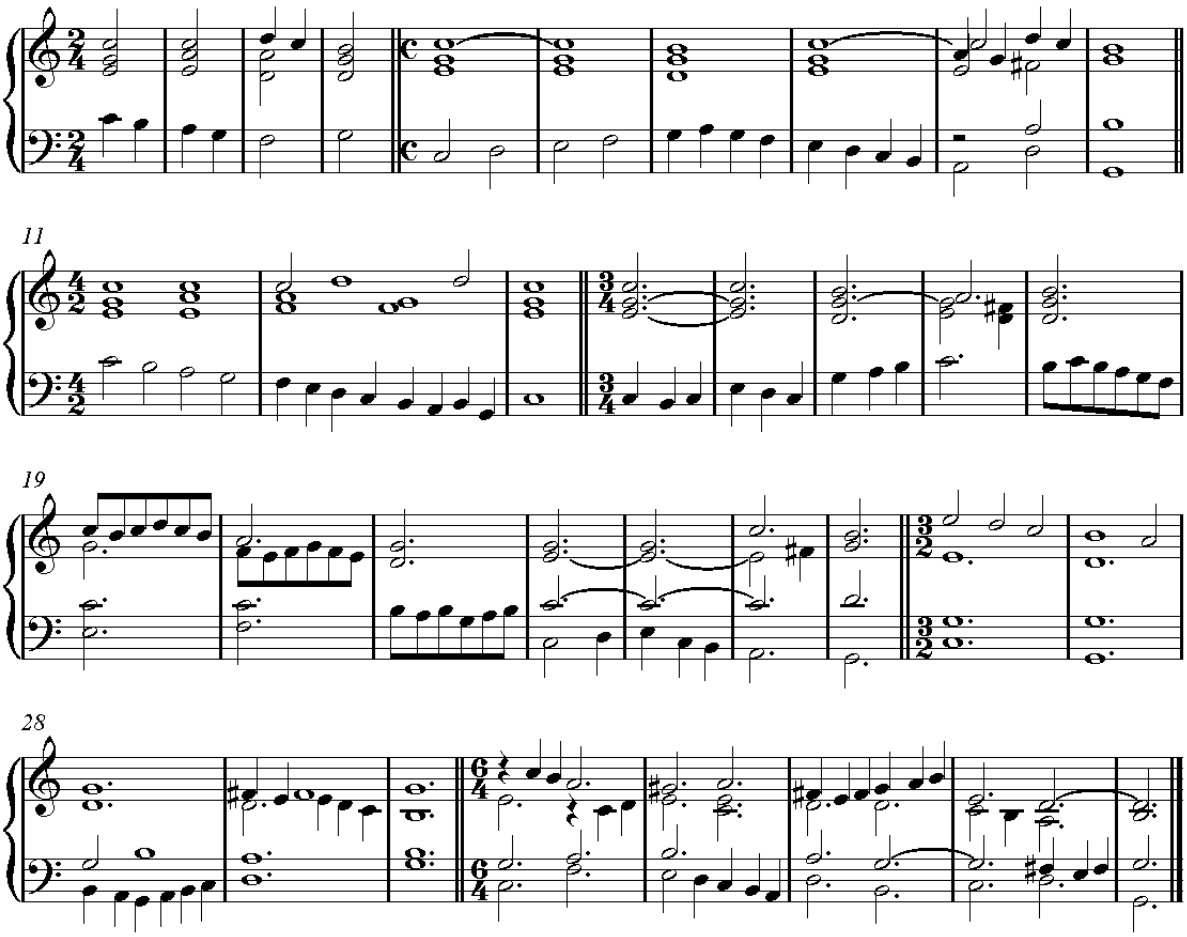
1. Průchodné tóny.

Akord nikdy nemůžeme začínat průchodným tónem v jakémkoli hlase nebo na jakémkoli tónu.

Pomlka (jakékoli rytmické hodnoty) nikdy nesmí průchodný tón předcházet nebo po něm okamžitě následovat.

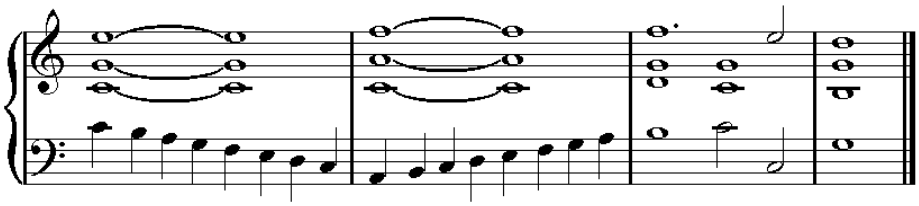
Průchodný tón nikdy nesmí k dalšímu tónu postupovat skokem. Vždy se musí k následujícímu tónu vzestupně i sestupně vázat intervalem velké nebo malé sekundy. Pokud možno musí dopadat na lehkou dobu taktu, to znamená na doby vyznačené značkou (+) v příkladu č. 49.





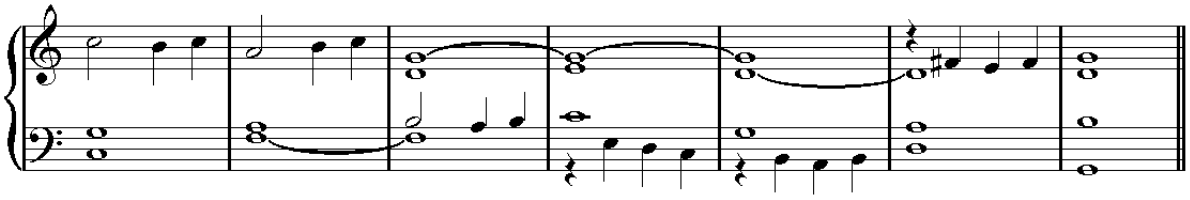
Příklad 49

Z posledního pravidla existuje několik výjimek, to znamená, že někdy může průchodný tón zaznívat na těžkou dobu taktu a dokonce se mohou vytvořit dva průchodné tóny po sobě (viz následující tři příklady č. 50, 51 a 52).



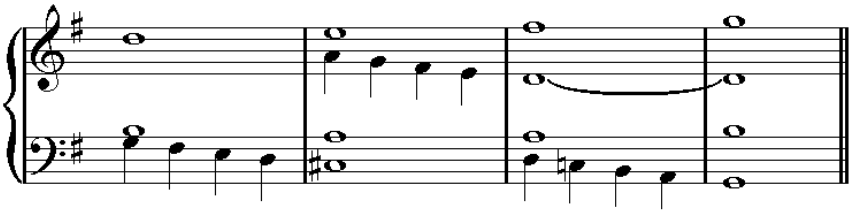
Příklad 50

V příkladu č. 50 se dva tóny vyznačené křížkem (+) (na těžké době taktu) mohou realizovat pouze v případě, kdy jsou součástí kompletní stupnice, která je v celém svém rozsahu doprovázena jediným akordem.



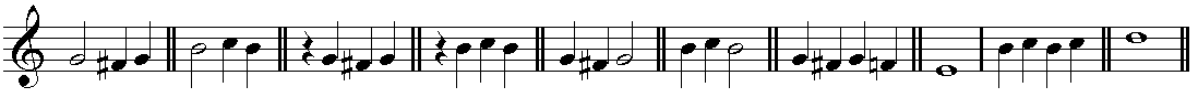
Příklad č. 51

Průchodné tóny (vyznačeny +) v příkladu č. 51 dopadají na těžké doby taktu a musí se nacházet mezi dvěma konsonancemi, nebo lépe mezi dvěma akordickými tóny, to znamená tóny, které patří do akordu. Když utvoříme dva průchodné tóny po sobě, musí se rovněž nacházet *mezi dvěma akordickými tóny* (viz příklad č. 52).



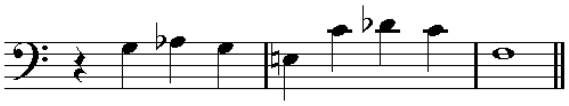
Příklad 52

Úplné nebo částečné chromatické stupnice nejsou v přísném stylu povoleny. Nicméně následující melodické figury v příkladu č. 53, které tvoří dva a tři půltóny v řadě, se mohou používat.



Příklad 53

Neměli bychom používat variantu v příkladu č. 54 (je v tónině *C dur*), protože tóny *as* a *des* jsou v příčnosti s tóninou a byly by s ní v rozporu, čemuž je třeba se v přísném stylu vyhýbat.[14]



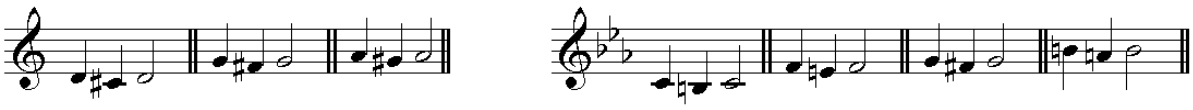
Příklad č. 54

Příklad č. 54 by byl naprosto správný v tónině f moll.

Ze stejného důvodu nelze v přísném stylu využít následující fráze složené ze čtyř půltónů (viz příklad č. 57).

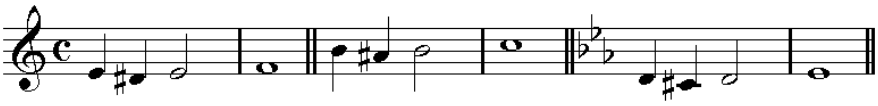
---

[14] Zpravidla se musíme vyhýbat alterovaným tónům tóniny. Nicméně následujícím způsobem můžeme ozdobit druhý, pátý a šestý tón tóniny v durovém modu. A první, čtvrtý, pátý a sedmý tón v tónině mollového modu.



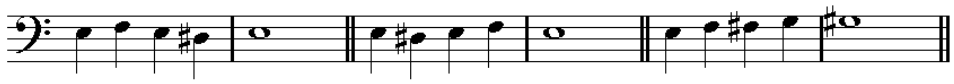
Příklad č. 55

Ale nemůžeme totéž vytvořit na následujících stupních z důvodu sledu tří půltónů.



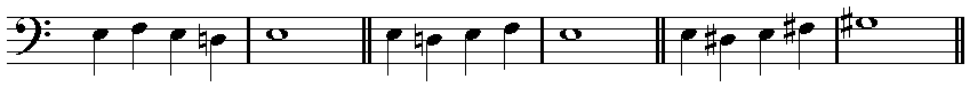
Příklad č. 56

V příkladu č. 56 bychom nemohli ozdobit tón *e* tónem *dis*, tón *h* tónem *ais*, tón *d* tónem *cis*, i když by nebyl následován třetím půltónem, a to z toho důvodu, že poslední půltón sluch pojímá (v tomto případě) jako součást stupnice.



Příklad 57

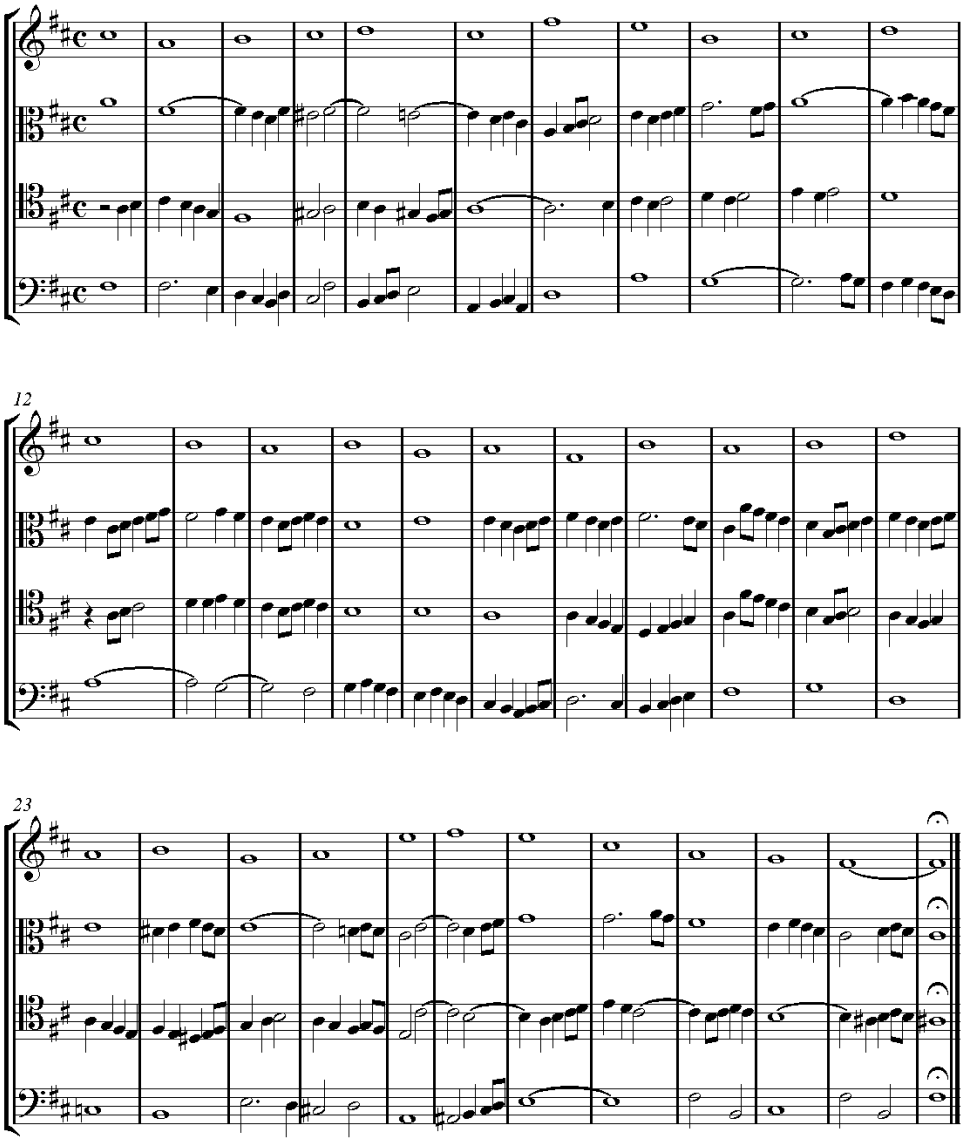
Abychom tyto fráze přiblížily k přísnému stylu, museli bychom druhý tón ze seskupení půltónů snížit následujícím způsobem (viz příklad č. 58).



Příklad 58

Průchodné tóny mohou být současně prováděny dvěma, třemi a dokonce i čtyřmi hlasy při dodržení následujícího pravidla: je třeba se vyhýbat průtažným kvintám a oktávám, nechat dopadat hlasy (které tvoří průchodné tóny) na konsonance nebo na akordické tóny akordů a přitom je rozvádět na těžkých dobách taktu (viz příklad č. 59).

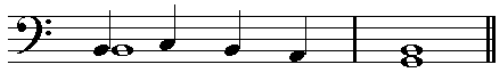
Chorál (cantus firmus) ve frygické tónině[15]



Příklad 59

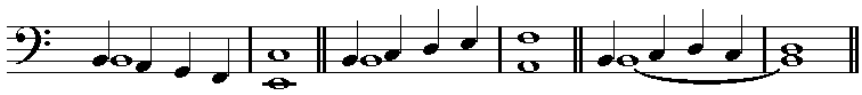
Musíme se vyhýbat obkružování průchodných tónů kolem unisona (viz příklad č. 60).

[15] Chorální melodie je zde transponována o celý tón výš. Aby chorál lépe vyniknul, musíme soprán zdvojit flétnou. Skutečná frygická tónina byla v e moll, ale bez předznamenání; její transpozice do fis moll tudíž vyžaduje pouze dva křížky v předznamenání.



Příklad 60

Nicméně následujícím způsobem lze průchodné tóny využívat (viz příklad č. 61) – protože první průchodný tón se nevrací k unisonu.



Příklad 61

2. O průtazích

Průtahy patří mezi nejkrásnější ornamenty přísného stylu, nicméně v tomto stylu je snese pouze několik akordů.

Původně se používaly pouze dokonalé kvintakordy z toho důvodu, že disonantní akordy nebyly známy. Později byla pociťována nutnost připojit ke konsonancím několik melodických disonancí. Zde spočívá původ průchodných tónů a průtahů. Od té doby byla objevena a do moderní hudby (volný styl) se dostala nejenom řada disonantních akordů, ale také mnoho dalších melodických tónů, jako ozdoby, anticipace, prodlevy a synkopy. Protože se ovšem přísný styl obohatil o šest nebo sedm disonantních akordů, vyplývá z toho, 1. že se konsonantní akordy mohou dostatečně variovat průchodnými tóny, průtahy a disonantními akordy a 2. že se disonantní akordy stávají disonantními akordy samy o sobě, aniž by k tomu potřebovaly průtahy.

Právě to vedlo k následujícímu pravidlu.

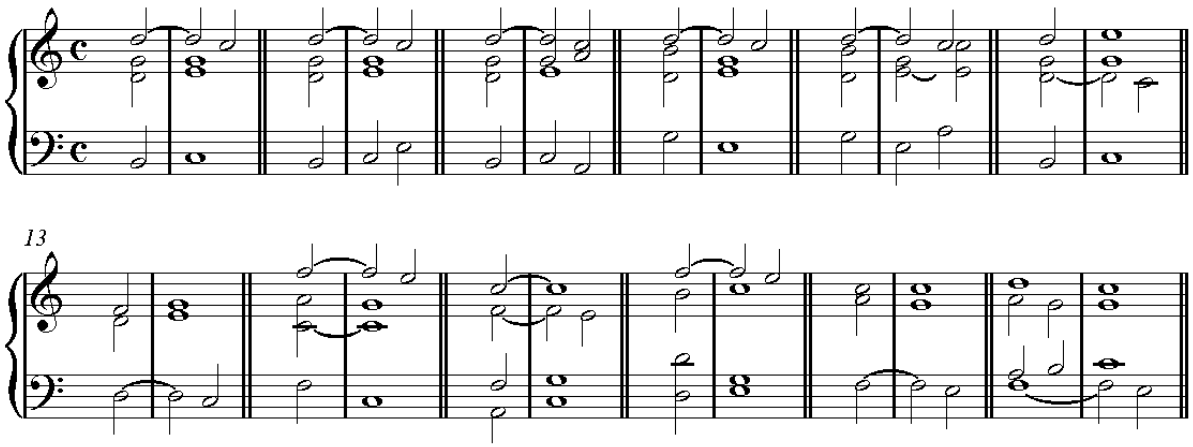
Obecné pravidlo:

Disonantní akordy jako septakord s malou tercií, septakord se zmenšenou kvintou, velký (tvrdý) septakord, velký nónový akord, zmenšený septakord, nemohou v přísném stylu přibírat průtahy již vzhledem k tomu, že tyto akordy jsou dostatečně disonantní samy o sobě a pokud by se alterovaly pomocí průtahů, disonance by se příliš zkomplikovaly a znásobily, což by byl protiklad k povaze přísného stylu.

Zadržení tónu lze provádět v následujících akordech:

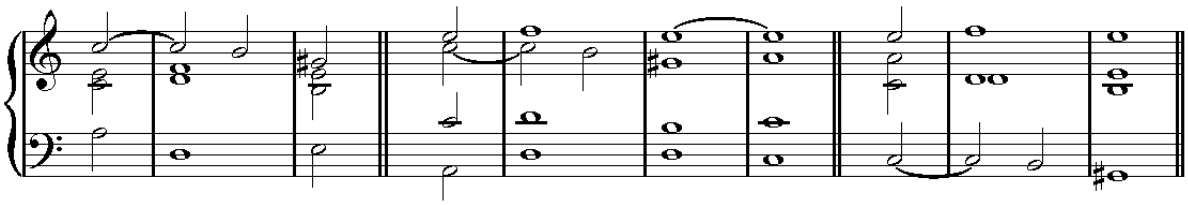
1. dokonalý durový kvintakord, 2. dokonalý mollový kvintakord, 3. zmenšený kvintakord, 4. dominantní septakord, 5. akord se zvětšenou sextou.

V dokonalých akordech se zadržuje buď základní tón, nebo tercie akordu, takže v durovém nebo mollovém akordu (tóny *c*-*e*-*g*) lze zadržet tón *c* pomocí tónu *d*, nebo tón *e* pomocí tónu *f*. Průtah se může realizovat v jakémkoli hlasu (viz příklad č. 62).



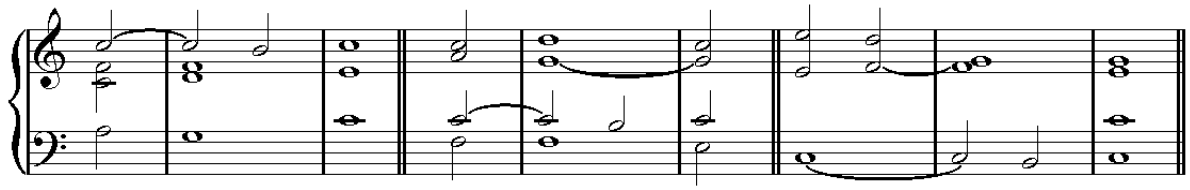
Příklad 62

Ve zmenšeném akordu (tóny *h*-*d*-*f*) se zadržuje pouze tón *h* pomocí tónu *c* v jakémkoli hlasu (viz příklad č. 63).



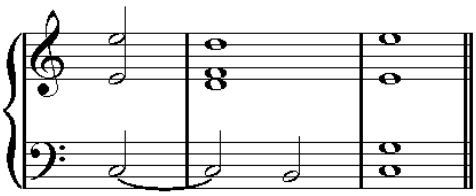
Příklad 63

V dominantním septakordu, který zaznívá se základním basovým tónem nebo bez něj, zadržujeme pouze tercii (citlivý tón) pomocí kvarty v jakémkoli hlasu (viz příklad č. 64).



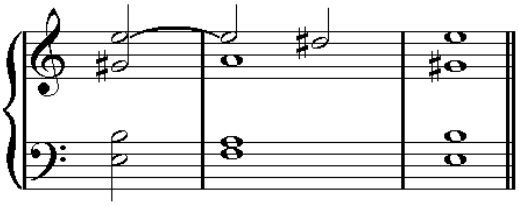
Příklad 64

V příkladu č. 64 (c) se zřídkakdy využívá dominantní septakord se základním tónem *g*, ale používá se následujícím způsobem (viz příklad č. 65).



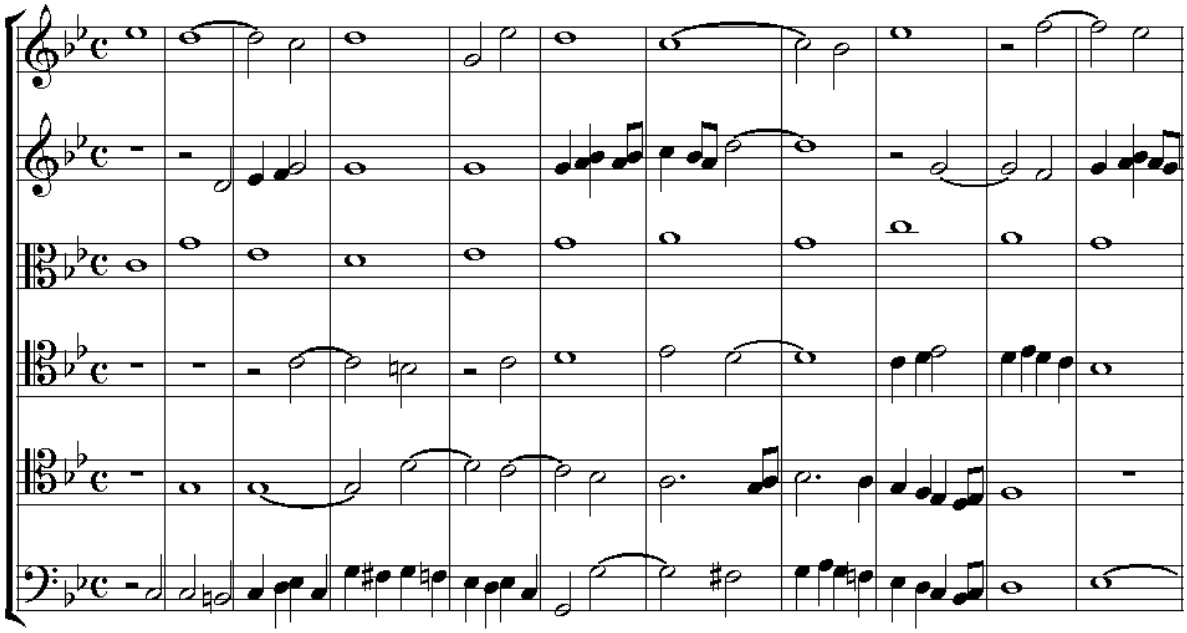
Příklad 65

Již jsme si několikrát zopakovali, že v akordu se zvětšenou sextou zadržujeme pouze sextu pomocí septimy (viz příklad č. 66).

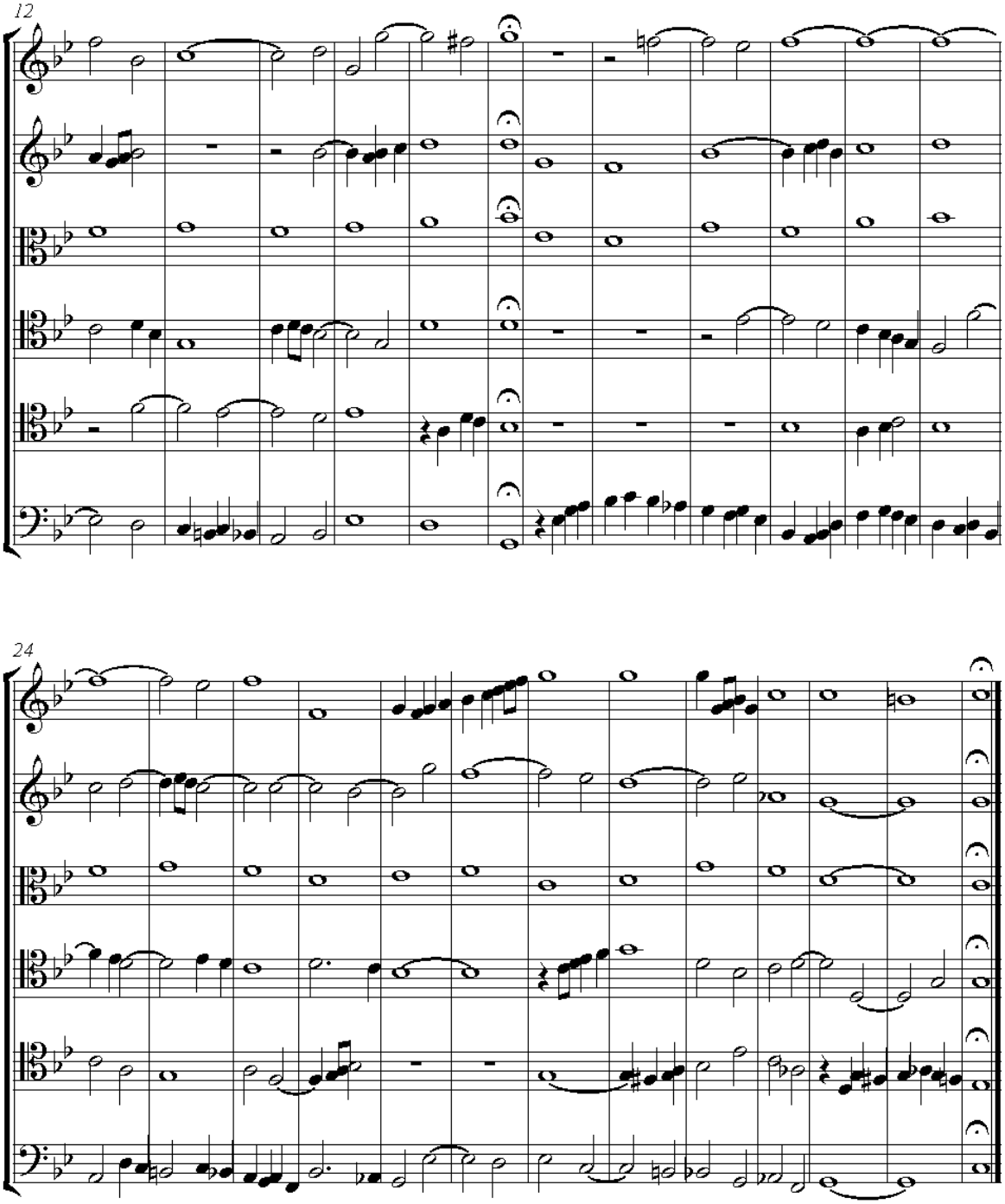


Příklad 66

Pro doprovázení průtahů průchodnými tóny si připomeňme pravidlo, které jsme si uvedli v našem pojednání o praktické harmonii: průchodný tón nesmí současně zaznívat s přípravným, průtažným a rozvodným tónem. V příkladu č. 67 jsou průtahy doprovázeny průchodnými tóny ve starém stylu. Průtahy jsou vyznačeny značkou (+).[16]



[16] NOTY?? - Pokud chápeme správnou dórskou tóninu v d moll, ale bez posuvky be v předznamenání, tak její transpozice do c moll vyžaduje v předznamenání pouze dvě posuvky be.



Příklad 67

Chorál (cantus firmus), takto umístěný do středního hlasu, nemůže takto výrazně vynikat. Spojuje se s harmonickou masou a nevytváří jiný účinek než jako jeden vyplňující hlas. V takovémto případě ovšem existuje výborný prostředek pro patřičné zhodnocení chorální

melodie. Musí se zesílit a zdvojit několika jinými hlasy a dechovými nástroji, jejichž témbr má blízký vztah k lidskému hlasu. Takovými nástroji jsou například: hoboj, lesní roh, klarinet a fagot.

V přísném stylu musí mít přípravný tón každé disonance nejméně stejnou rytmickou hodnotu jako samotná disonance.

Z důvodu komplikování disonancí nedoporučujeme v přísném stylu používat dvojité průtahy.

Nota bene: Hlasy se mohou křížit, ale při klesání nebo stoupání basového hlasu musíme hlídat, aby vytvářel správný bas. V takovém případě se musíme vyhýbat umisťování basového hlasu do středního hlasu. Tyto dva hlasy rovněž musejí utvářet správný bas harmonie. K tomuto pravidlu se ostatně vrátíme v látce o fuze.

5. O modulacích v přísném stylu

Systém příbuzných tónin je jediný, který je vhodný pro přísný styl. Připomeňme si klasifikaci hlavních příbuzných tónin:

Každá tónina má pět příbuzných tónin.

Durová tónina:

Pět příbuzných tónin s tóninou C dur

C dur

d moll

e moll

F dur

G dur

a moll.

Mollová tónina:

Pět příbuzných tónin s tóninou a moll

a moll

C dur

d moll

e moll

F dur

G dur.

Poznamenejme ještě, že každá příbuzná tónina se od hlavní tóniny odlišuje pouze jednou posuvkou s tím, že rozdíl mezi tóninou s křížkem (G dur) a tóninou s posuvkou be (F dur) jsou dvě posuvky.

Protože se v příbuzných tóninách snadno moduluje a navíc jsme toto téma probírali v našem pojednání o praktické harmonii, bylo by nadbytečné ho zde znovu rozvíjet. Ostatně v nejrozsáhlejším dílu vokální fugy (budeme ještě probírat) se moduluje podle tohoto systému.

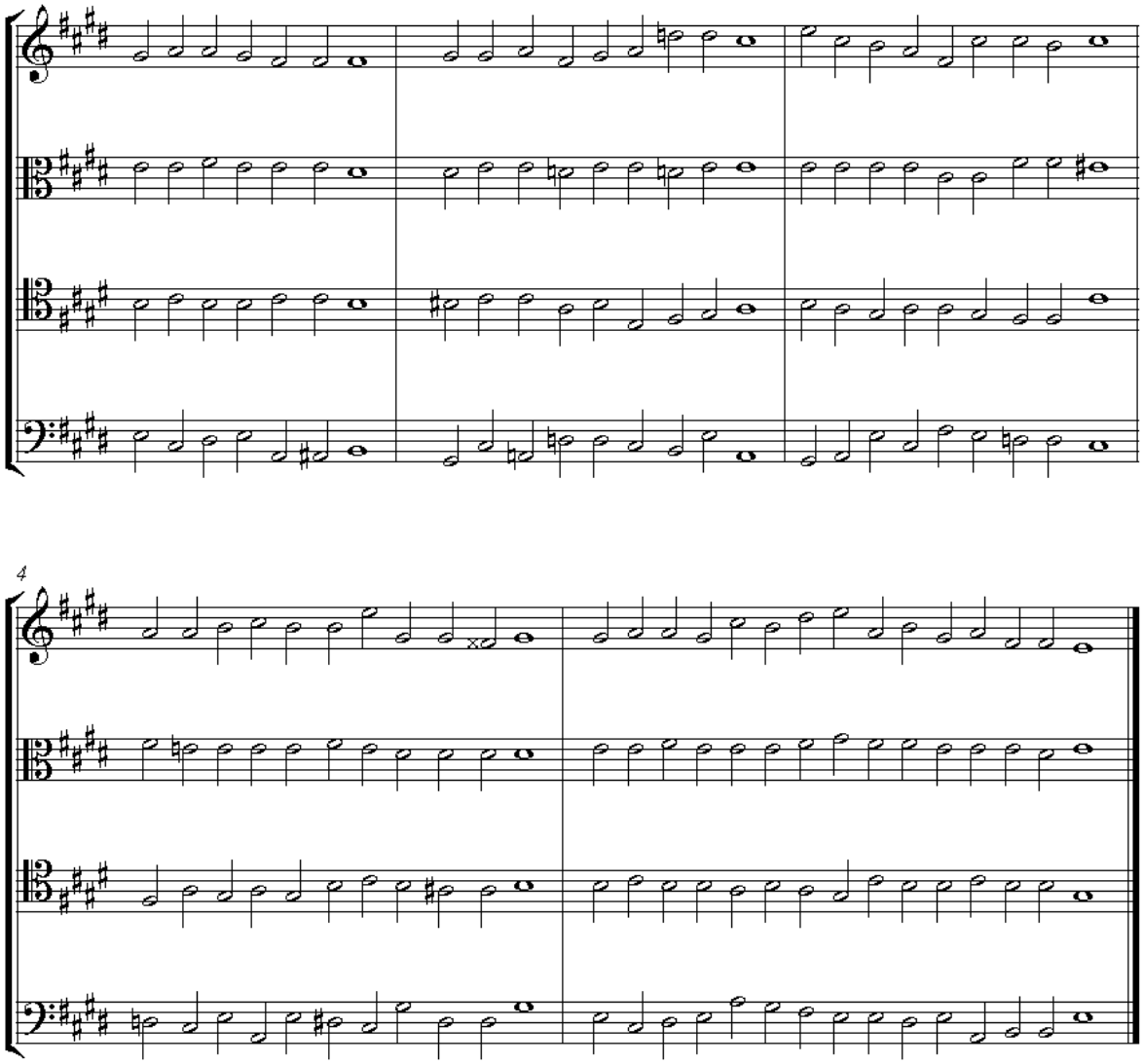
6. O taktových druzích, tempech, rytmických hodnotách a tóninách, které se mohou používat v přísném stylu

Rozmanitost je duší hudby. Tato pravda zřejmě byla kdysi našimi předchůdci ignorována, protože vždy byla následována jen jedna stejná cesta. Prakticky veškerá stará hudba je komponována ve stejném taktu (jednoduchý nebo dvojitý čtyřdobý takt), ve stejném tempu, s třemi nebo čtyřmi rytmickými hodnotami (celá, půlová, čtvrťová, velmi zřídkakdy osminová) a téměř vždy ve stejné tónině. Horliví přívrženci starého stylu nic nezměnili a komponují stále (až dodnes) podle stejného systému.

Přísný druh nevylučuje rozmanitost, ostatně jako všechny druhy. Můžeme tudíž komponovat církevní hudbu v přísném stylu a přitom používat všechny taktové druhy, které se dnes používají, všechny tóniny a všechny rytmické hodnoty. Pouze je třeba dodržovat následující podmínky.

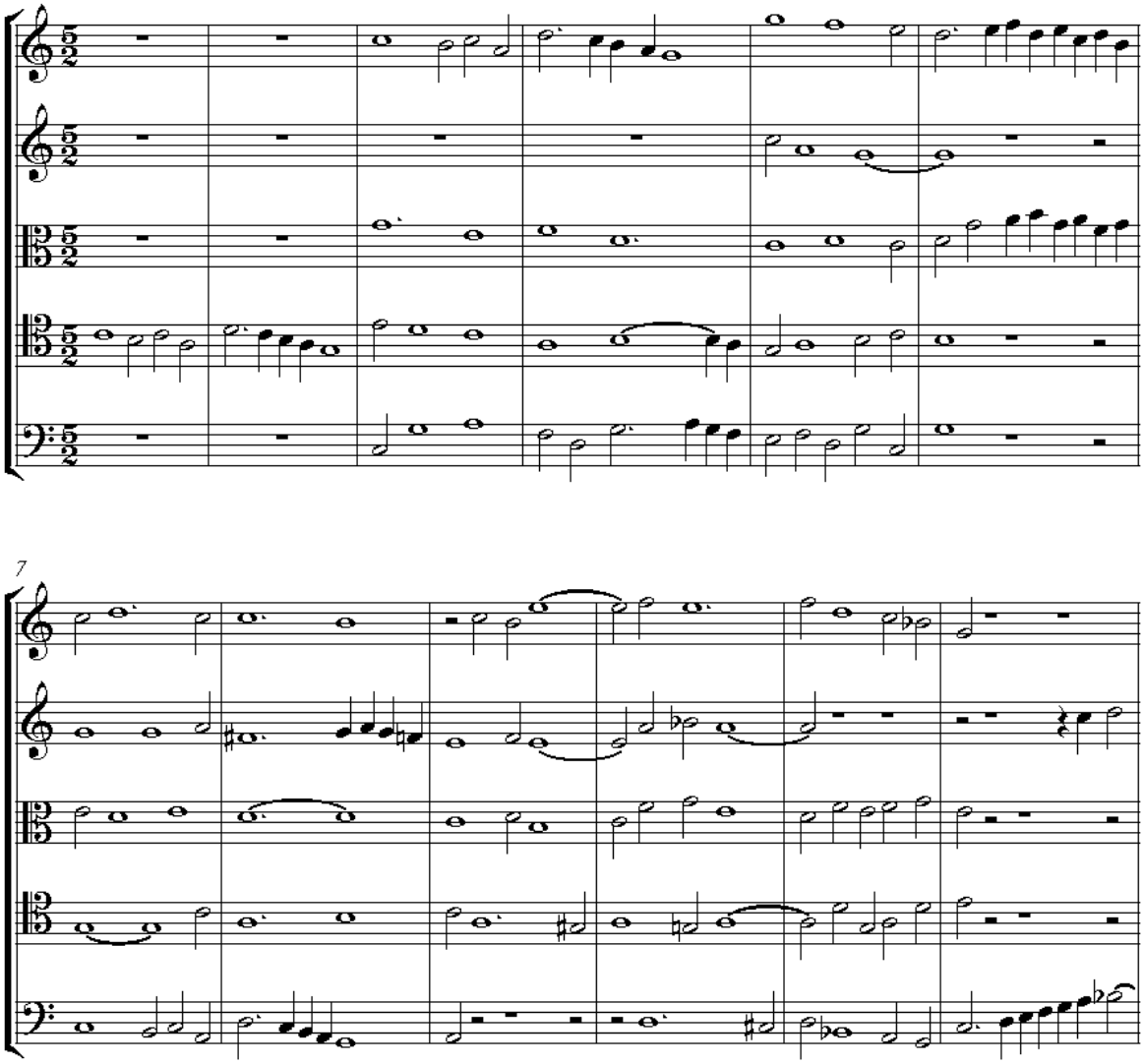
Mírná a pomalá tempa. Jsou to tempa, která se lépe hodí k duchovnímu druhu hudby. Tempo každé kompozice se musí přesně označit podle metronomu. S tímto opatřením můžeme utvořit *cantabile, largo, andante* ve všech používaných taktech, to znamená: 3/8, 3/4, 9/8, 12/8, 2/4, 3/2, 6/4 a v jednoduchých a dvojitých čtyřdobých taktech. V našich současných tempech *adagio* nebo *largo* nepostupují osminové a dokonce šestnáctinové tóny obvykle příliš rychleji než půlové a čtvrťové tóny ve staré hudbě, a proto je zřejmé, že podle tempa můžeme používat osminové a dokonce i šestnáctinové rytmické hodnoty.

Vyskytují se případy, kdy se dokonce můžeme bez taktu obejít. Když jsou například v celé sborové kompozici stejné rytmické hodnoty a akordy pouze jednoduše zaznívají. Je třeba oddělovat (taktovou čárou) různé fráze, z nichž se skládá melodie v závislosti na smysluplnosti textové části (viz příklad č. 68).

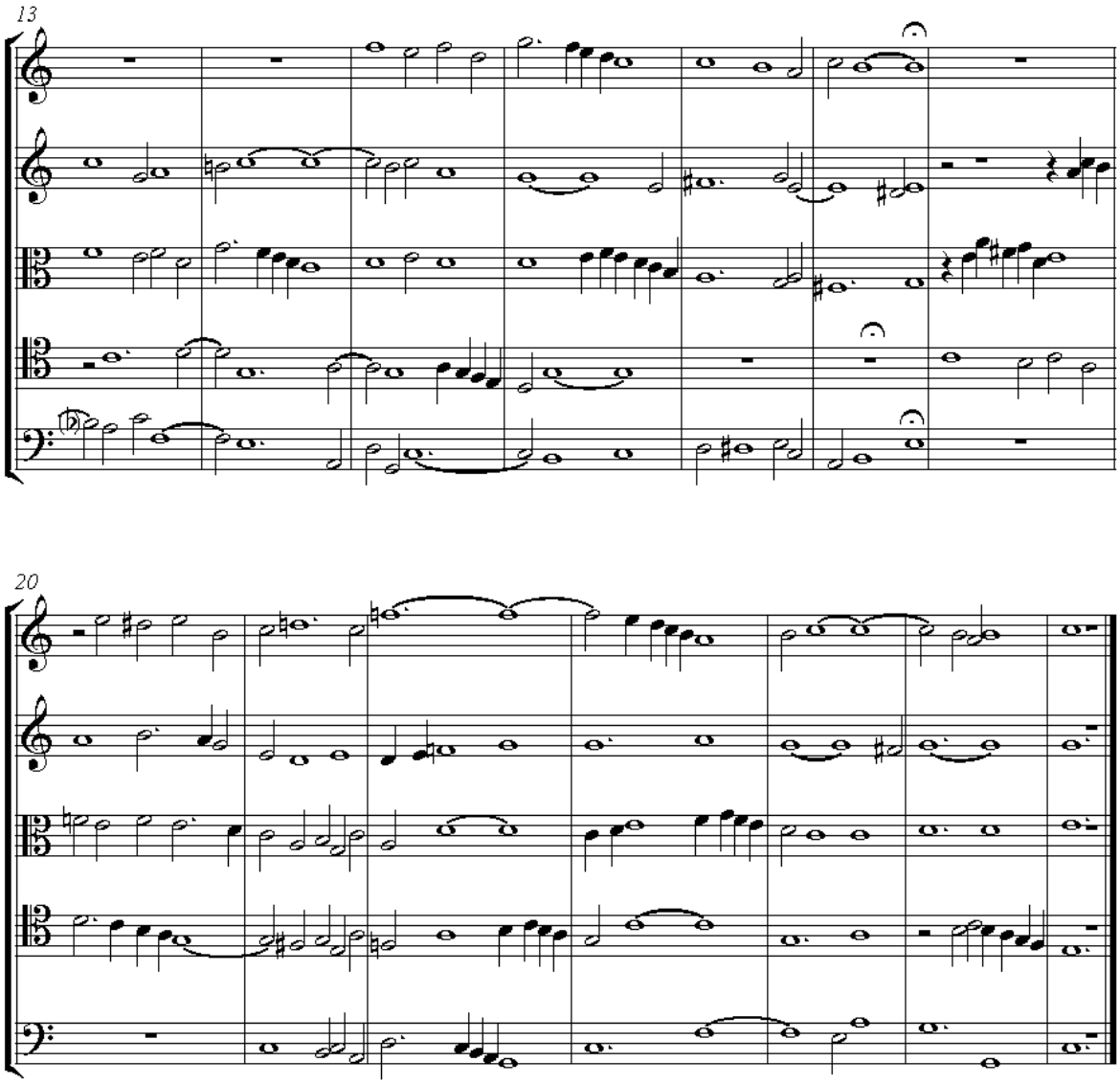


Příklad 68

Pokud se v přísném stylu zájem takřka úplně váže na harmonii, můžeme se pokusit uvést nové takty jako 5/2 a jeho složeninu 5/4 takt (viz příklad č. 69).[17]



[17] Takový takt musíme rozdělit na dvě nestejné části, z nichž první bude obsahovat tři doby a druhá dvě doby. Průtahy můžeme umístit na první, druhou a také na čtvrtou dobu. Rozvedení se realizuje na druhé, nebo na třetí a páté době. V této kompozici nalezneme průtahy, které jsou použity podle tohoto pravidla.



Příklad 69

Nebylo by příliš užitečné, abychom si zde říkali, že v přísném stylu můžeme používat všechny tóniny, které využíváme v současné hudbě. Každý jednoznačně cítí, že není důvod, abychom v tomto stylu jednu tóninu upřednostňovaly vůči druhé.

Předvedli jsme si tabulku (na s. ??), na níž ukazujeme, kolika způsoby lze kombinovat druhy hlasů v dvojhlasé harmonii. Nyní si dále předvedeme další dvě tabulky: jednu pro tříhlasou a druhou pro čtyřhlasou harmonii.

Tříhlasá harmonie

Varianty tříhlasých sborů:

Dva soprány a tenor.

Dva soprány a bas.

Dva soprány a alt.

Dva alty a soprán.

Dva alty a tenor.

Dva alty a bas.

Dva tenory a soprán.

Dva tenory a alt.

Dva tenory a bas.

Dva basy a tenor.

Dva basy a alt.

Dva basy a soprán.

Soprán, alt a tenor.

Soprán, tenor a bas.

Alt, tenor a bas.

Tři soprány.

Tři tenory.

Tři basy.

Altové hlasy jsou vzácné, proto se nekomponuje pro tři alty.

Čtyřhlasá harmonie

Varianty čtyřhlasých sborů:

Tři soprány a alt.

Tři soprány a tenor.

Tři soprány a bas.

Tři tenory a soprán.

Tři tenory a alt.

Tři tenory a bas.

Tři basy a soprán.

Tři basy a alt.

Tři basy a tenor.

Dva soprány a dva alty.

Dva soprány a dva tenory.

Dva soprány a dva basy.

Dva alty a dva tenory.

Dva alty a dva basy.

Dva tenory a dva basy.

Dva soprány, alt a bas.

Dva soprány, alt a tenor.

Dva soprány, tenor a bas.

Soprán, dva alty a tenor.

Soprán, dva alty a bas.

Soprán, dva tenory a alt.

Soprán, dva tenory a bas.

Soprán, dva basy a alt.

Soprán, dva basy a tenor.

Tenor, dva alty a tenor.

Alt, dva tenory a bas.

Alt, dva basy a tenor.

III.

Dvojsbory

Občas se stává, že při velkých slavnostech, kdy má skladatel k dispozici velký počet hlasů, rozděluje tyto hlasy do dvou sborů.[18] Aby se dva sbory nepůsobily jako jeden sbor, musí být rozmístěny na dvou odlišných místech a prostorově od sebe dostatečně vzdáleny. Dva sbory zpívají střídavě na způsob dialogické formy. Pouze zřídkakdy se v průběhu kompozice spojují a to pouze na nějakých osm taktů. Ale kompozice se vždy zakončuje spojením obou sborů. Zde mohou zaznívat delší dobu.

[18] Dvojsbory se velmi používají v řadě italských kostelů.

Oba sbory jsou podepřeny buď varhanami, které jsou umístěny mezi nimi (když nejsou k dispozici dvoje varhany), nebo je také každý sbor podepřen kontrabasy a violoncelly, ke kterým se v případě početných sborů mohou připojit fagoty.

Každý z těchto sborů je obvykle čtyřhlasý, zřídkakdy pětihlasý. Jak uvidíme později, může být rovněž tříhlasý a dokonce i dvojhlasý. Je zřejmé, že čím více bude jeden sbor oddělený od druhého, tím bude dvojsborovost zajímavější. Pouhá prostorová vzdálenost je ovšem jenom slabým prostředkem k odlišení jednoho sboru od druhého. Z hlediska druhu a počtu hlasů je většinou dvojsbor stejný. Jeden i druhý jsou čtyřhlasé: soprán, alt, tenor a bas. Proč tato stabilní rovnost mezi oběma sbory? Protože je tento způsob nejpohodlnější a již dlouho používaný. Vrhněte tedy mezi oba sbory větší rozmanitost, neboť pro ni existují prostředky. Publikum vám za to bude vděčné.

Uveďme si dále nejvýhodnější kombinace pro sestavení nejzajímavějších dvojsborů:

První sbor.

1. Dvojhlasá harmonie, soprán a alt.
2. Tříhlasá harmonie, dva soprány a alt.
3. Čtyřhlasá harmonie, dva soprány a dva alty.
4. Čtyřhlasá harmonie, tři soprány a alt.
5. Tříhlasá harmonie, dva soprány a alt.
6. Čtyřhlasá harmonie, dva soprány a dva alty.
7. Dvojhlasá harmonie, soprán a alt.
8. Tříhlasá harmonie, dva soprány a alt.

Druhý sbor.

1. Dvojhlasá harmonie, tenor a bas.
2. Tříhlasá harmonie, dva tenory a bas.
3. Čtyřhlasá harmonie, dva tenory a dva basy.
4. Čtyřhlasá harmonie, tři tenory a bas.
5. Dvojhlasá harmonie, tenor a bas.
6. Tříhlasá harmonie, dva tenory a bas.
7. Tříhlasá harmonie, dva tenory a bas.
8. Čtyřhlasá harmonie, dva tenory a dva basy.

Pokud každý ze všech těchto sborů zpívá samostatně, potom k této části kompozice neexistují zvláštní poznámky, pouze je třeba dodržovat pravidla přísné harmonie pro dva, tři a čtyři hlasy. Ale jakmile se oba sbory spojí, k čemuž v průběhu kompozice občas dojde, a vždy na jejím konci, potom se z hlediska harmonie musí dodržovat důležité instrukce zejména pro basový hlas, který musí mít každý sbor.

Obecné pravidlo

Při spojení dvou sborů je nutné, aby každý z nich měl správný bas, jako když by zpíval samotně. Oba sbory mohou mít jeden společný bas, pokud je prováděn oběma sbory. Bas jednoho sboru nemůže sloužit druhému, jestliže tento sbor současně nezpívá, protože pokud by jeden ze sborů (který je v určité vzdálenosti od druhého) neměl svůj vlastní bas (odhlédnuto od basu druhého sboru), vytvářel by špatný účinek na posluchače i na samotné účinkující.

Podle tohoto pravidla existují dvě následující verze:

1. Oba sbory mohou mít společný bas. V tomto případě je nutné, aby byl basový hlas prováděn oběma sbory *současně*.
2. Každý sbor může mít samostatný bas. V takovém případě má harmonický celek, který vyplývá ze spojení obou sborů, dva různé basové hlasy.

Cítíme, že druhá verze se vždy nerealizuje snadno, zejména když se harmonie (při spojení sborů) reálně stává více než čtyř- nebo pětihlasou, přičemž nejhlubší hlas je nejdůležitější. Harmonie dvou spojených sborů nemůže být méně než čtyřhlasá, ale může se stát reálně až osmihlasou.

Nyní jsou nezbytná vysvětlení ke spojení dvou sborů a k jejich basu, ať společnému, nebo rozdílnému.

Harmonie je čtyřhlasá, nebo pětihlasá, nebo šestihlasá, nebo sedmihlasá, nebo osmihlasá. Pokud jsou si oba sbory podobné a každý je složen ze sopránu, altu, tenoru a basu, můžeme při spojování zdvojovat pouze jeden hlas s druhým. V takovém případě je bas společný a spojené sbory se tvoří jako jeden sbor. Tato verze je nejobvyklejší, nejsnadnější, ale současně také nejméně zajímavá.

Důkladně prozkoumáme osm různých možností, které obsahuje předcházející tabulka (na s. ??) spojování dvou sborů.

Č. 1

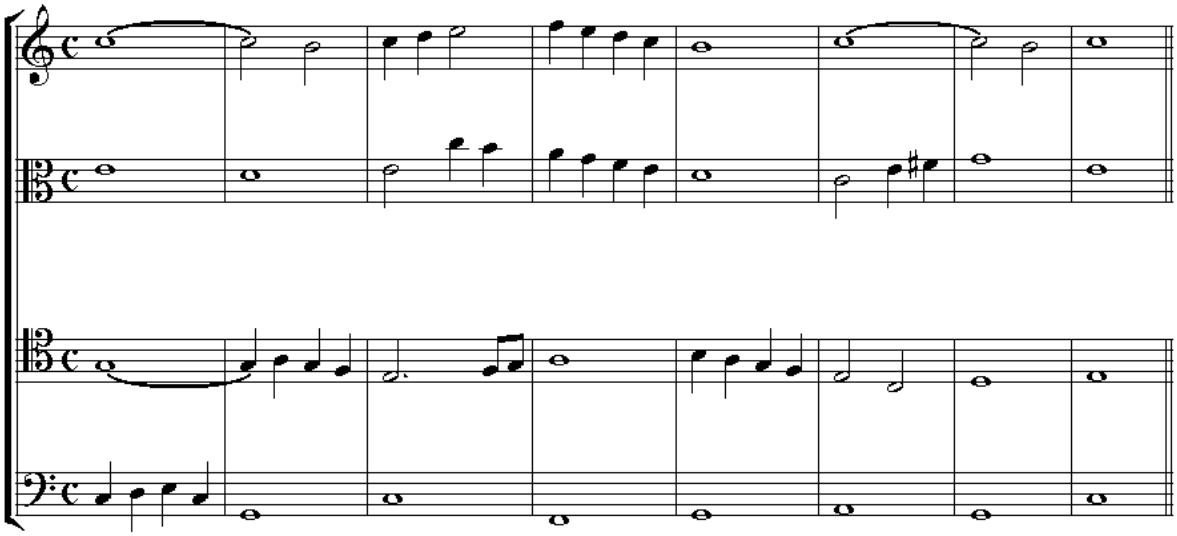
První sbor.

Dvojhlasá harmonie, soprán a alt.

Druhý sbor.

Dvojhlasá harmonie, tenor a bas.

Při spojení dvou sborů bude správný bas proti sopránu vždy tvořit alt, stejně jako bas vůči tenoru z hlediska dvou zbývajících hlasů. Harmonie je reálně čtyřhlasá (viz příklad č. 70).



Příklad 70

Jestliže existují dva rozdílné basy, nejnižší je nejdůležitější. Právě na tomto basu spočívá celá tíha harmonie. Z tohoto důvodu právě jemu musíme věnovat největší péči. Tříhlasý sbor (samostatný) musí mít bohatší harmonii, jestliže je doprovázen druhým sborem. Tento sbor tak slouží jako oběť jinému, aby byl uspokojen všeobecný účinek. Je zřejmé, že při spojení obou sborů nemusí být harmonie každého z nich kompletní, především pokud potřebuje správný bas. To je všechno, co je vyžadováno.

Č. 2

První sbor.

Tříhlasá harmonie, dva soprány a alt.

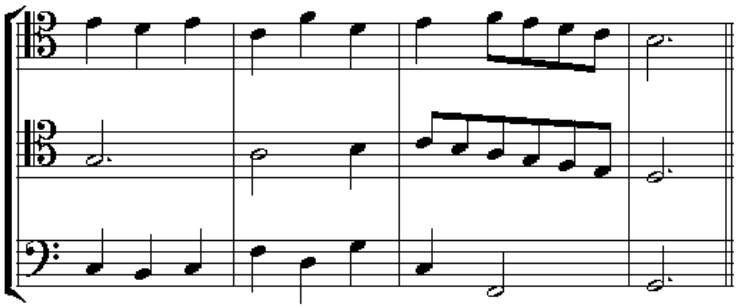
Druhý sbor.

Tříhlasá harmonie, dva tenory a bas.

Nyní, dříve než postoupíme dál, bude důležité, abychom si ukázali tři vlastnosti harmonie, které byly kdysi našim předchůdcům neznámé.

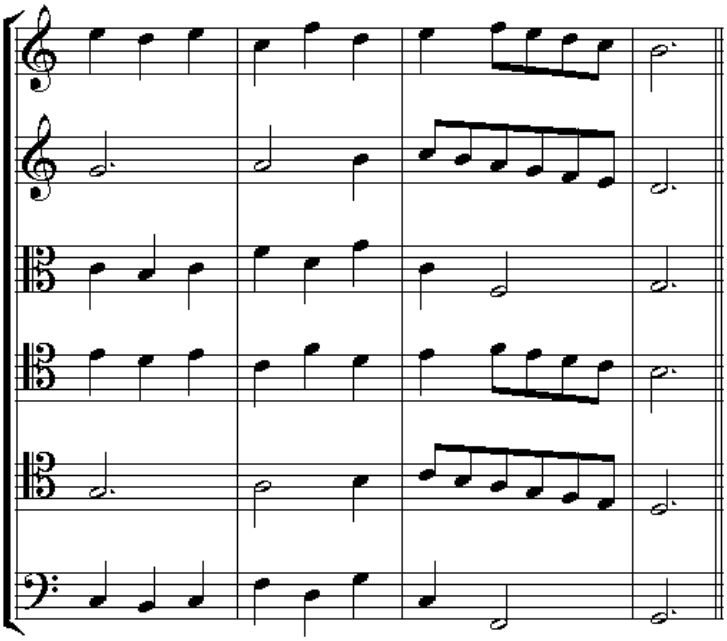
První vlastnost.

Hlasy můžeme v dvoj- i tříhlasé harmonii, zdvojovat nejenom v unisonu, ale dokonce v oktávě; zřídkakdy ovšem ve čtyřhlasé harmonii z důvodu přílišné blízkosti hlasů. Dvojhlasá harmonie (zdvojená) vytváří účin čtyřhlasé harmonie. Jedna tříhlasá harmonie (také zdvojená) takto vytváří účin typu šestihlasé harmonie (viz příklad č. 71 a 72).



Příklad 71

Toto trio může zkomponována jako sextet.

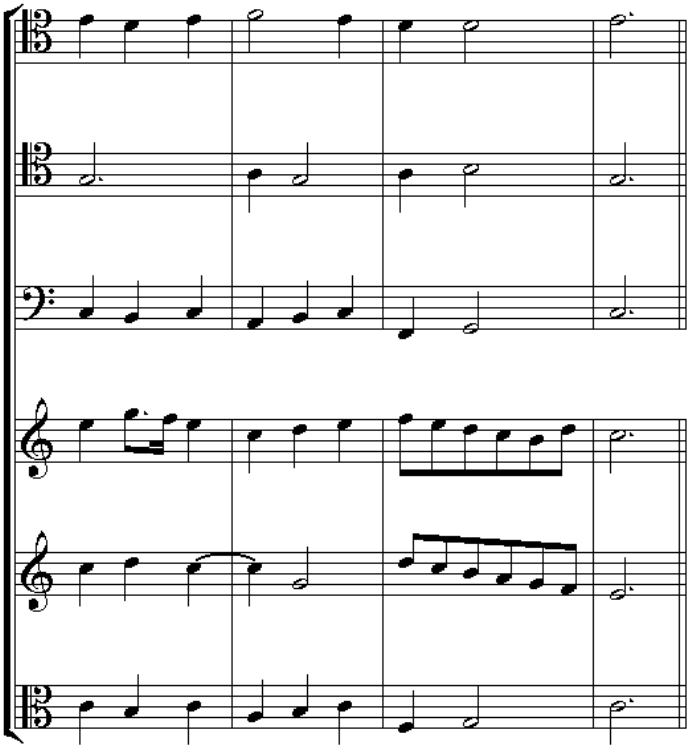


Příklad 72

Tento proces se přizpůsobuje nejenom správné a zdravé harmonii, ale je také schopen příznivějších účinků za předpokladu, že je harmonie koncipována tak, aby se při zdvojování tohoto typu nevytvářel sled zakázaných kvint.

Druhá vlastnost.

Bas se může zdvojovat v oktávě a současně sloužit jako bas jinému dvojhlasu, tříhlasu nebo čtyřhlasu. V příkladu č. 73 uvádíme dva tříhlasy, které se mohou zpívat současně.



Příklad 73

Bas těchto dvou tříhlasů je společný, ale zdvojený v oktávě. Reálná harmonie obou tříhlasů je pětihlasá, ale vytváří účin šestihlasé harmonie.

Třetí vlastnost.

Hlasy umístěné nad basem mohou být zdvojeny v oktávě. Takže ve čtyřhlasu můžeme zdvojit v oktávě buď nejvyšší hlas, nebo jeden ze dvou středních hlasů, nebo libovolné dva hlasy ze tří vyšších hlasů, nebo nakonec současně všechny tři hlasy. Právě používání tohoto prostředku se dnes napodobuje při komponování pro orchestr, jestliže:

dvojhlasá harmonie zní jako tříhlasá;

tříhlasá jako čtyř- a pětihlasá harmonie;

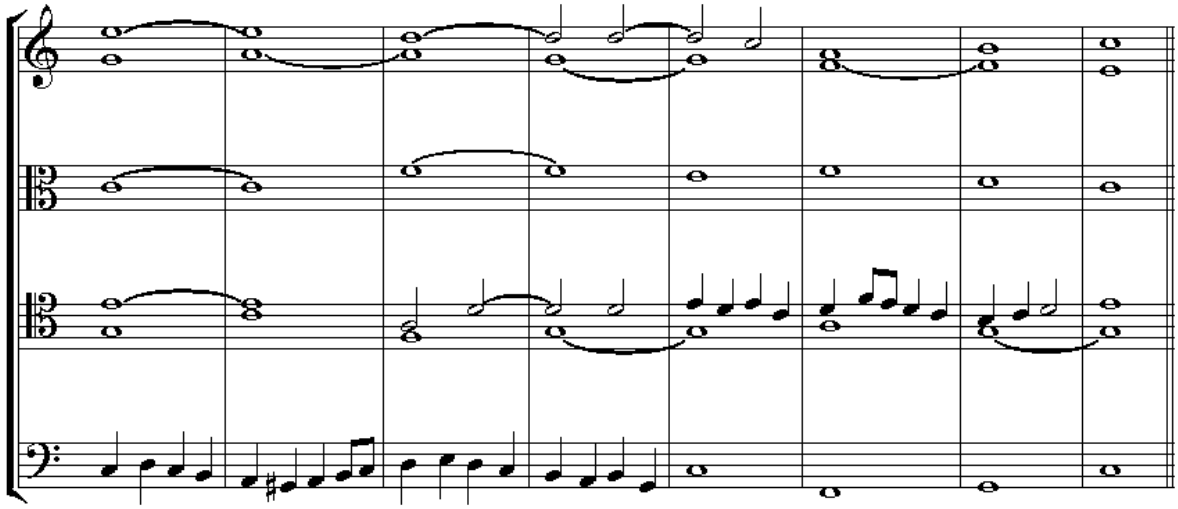
a čtyřhlasá jako pěti-, šesti- či sedmihlasá harmonie.

Vraťme se nyní ke zdvojování sboru č. 2. Spojení obou sborů se může realizovat následujícími čtyřmi způsoby:

1. *Zdvojením jednoho sboru s druhým v oktávě*. V tomto případě budou mít oba sbory společný bas, harmonie bude pouze tříhlasá, ale s účinkem šestihlasé harmonie, protože bude působit plností hlasů.[19]

2. *Dodáním společného basu oběma sborům*. Další hlasy (dva tenory a dva soprány) budou rozdílné. Reálná harmonie tudíž bude pětihlasá, ale bude vytvářet účinek šestihlasu.

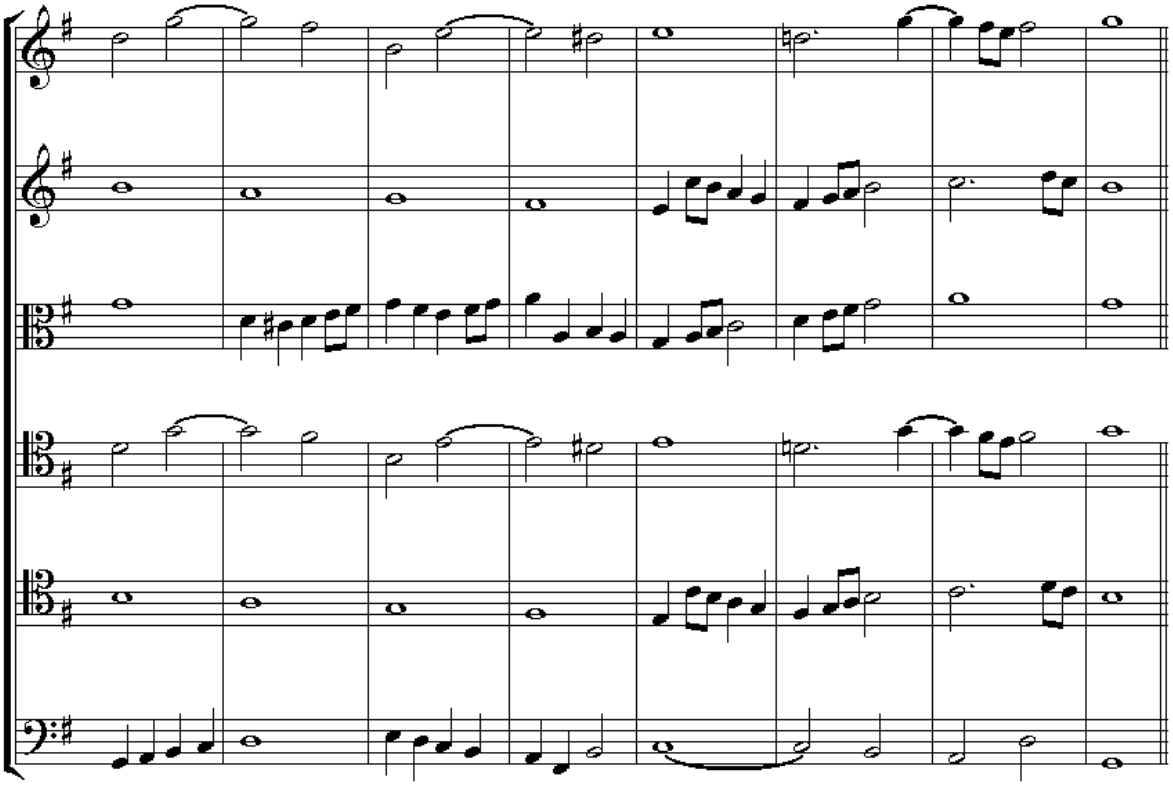
3. *Každý sbor bude mít zvláštní bas*. Další hlasy (dva soprány a dva tenory) budou rovněž rozdílné. Reálně tudíž bude harmonie šestihlasá (viz příklad č. 74).



Příklad 74

4. *Každý sbor bude mít odlišný bas*, ale zdvojený v oktávě dvou tenorů a dvou sopránů. Reálně bude harmonie čtyřhlasá a bude vytvářet účin šestihlasé harmonie (viz příklad č. 75).

[19] Musíme odlišovat, zda se zpívá v *unisonu* nebo v *oktávě*, protože jsou to dvě rozdílné věci. Zdvojením, ztrojením nebo zečtyřnásobením hlasů v unisonu se nedosáhne jiného účinku než ve výše uvedeném trojhlase. Ale zdvojením každého hlasu v oktávě se dosáhne účinku šesti různých hlasů.



Příklad 75

Č. 3

První sbor.

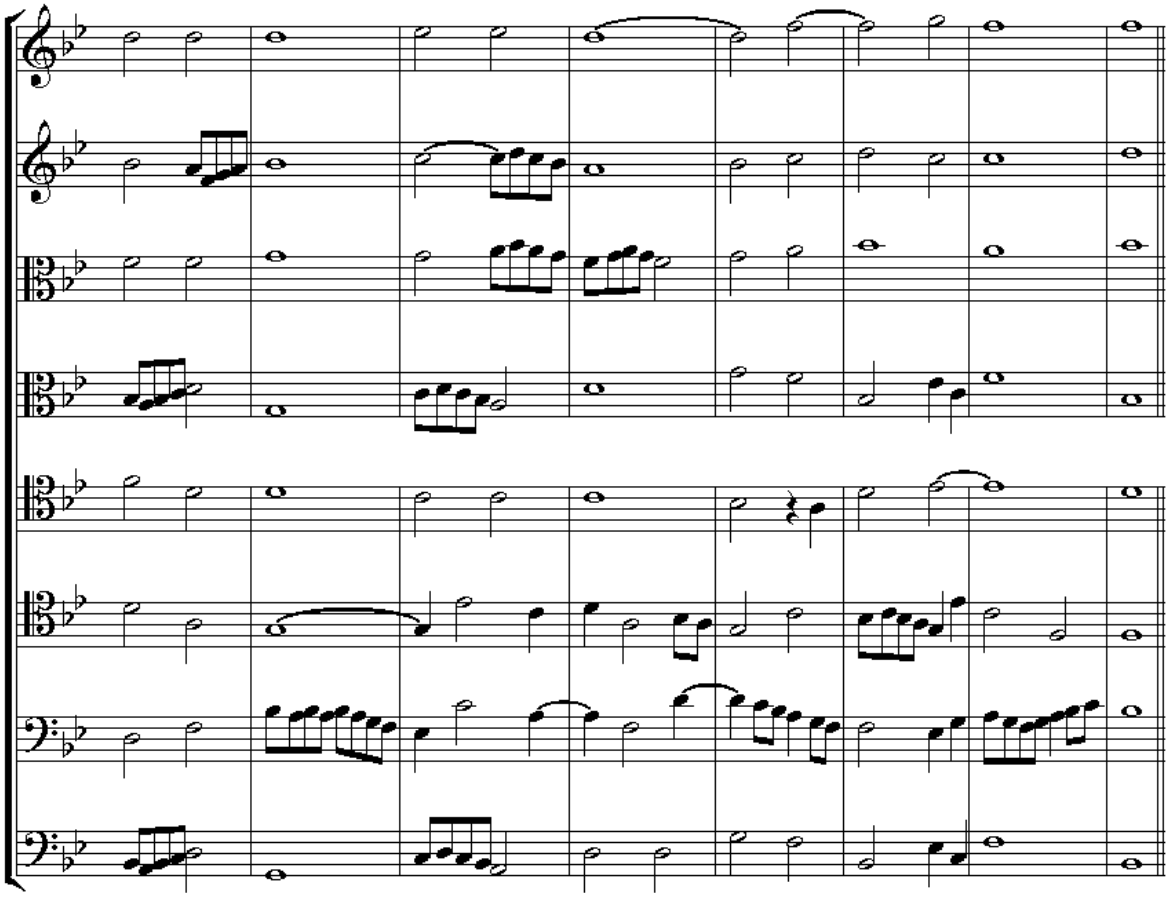
Čtyřhlasá harmonie, dva soprány a dva alty.

Druhý sbor.

Čtyřhlasá harmonie, dva tenory a dva basy.

Spojení obou sborů se může realizovat následujícími čtyřmi způsoby:

1. Zdvojení basu v oktávě. Šest zbývajících hlasů bude rozdílných. Reálná harmonie bude sedmihlasá (viz příklad č. 76).

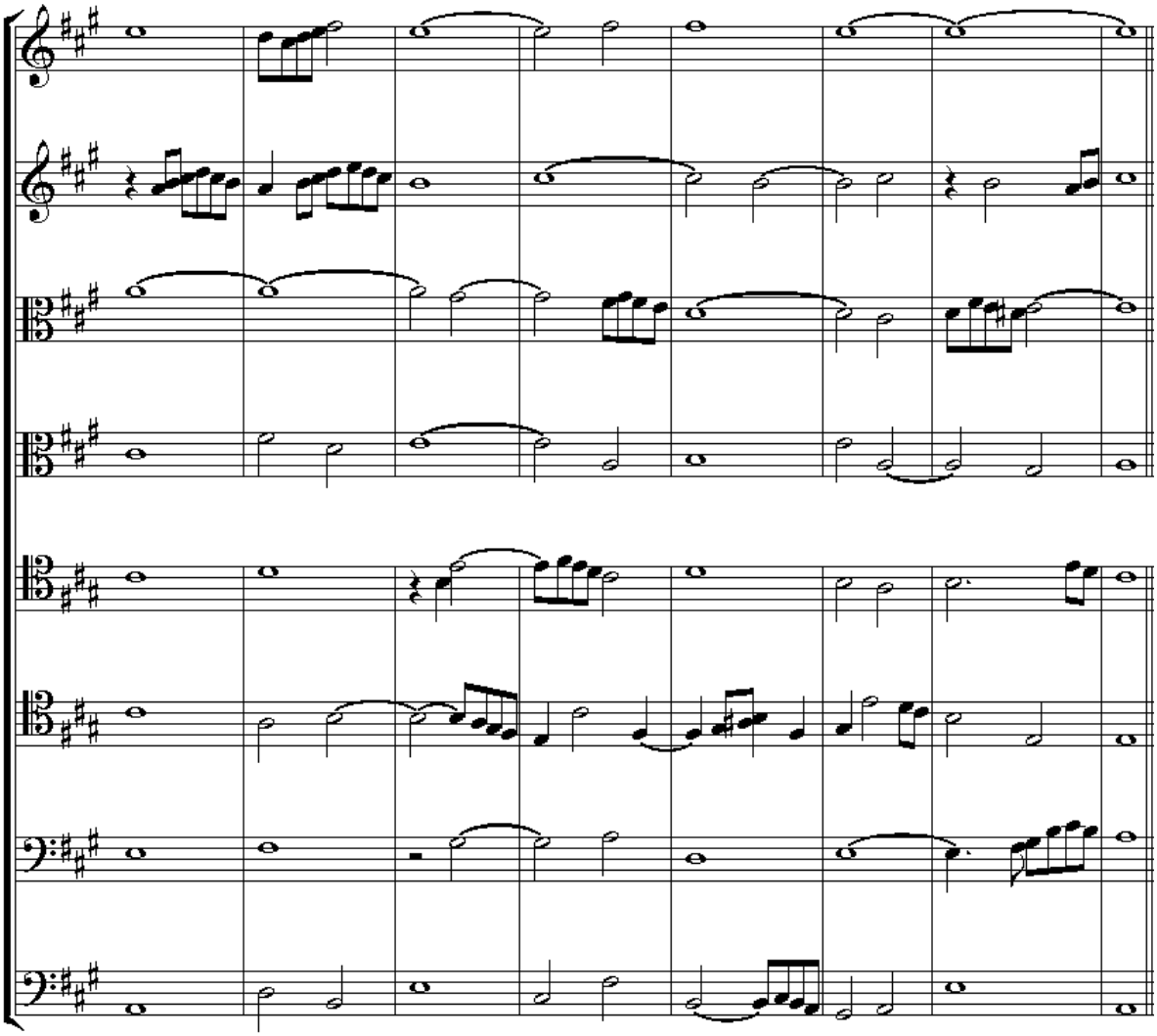


Příklad 76

2. Dva rozdílné basy a jeden hlas zdvojený v oktávě. Reálná harmonie bude sedmihlasá.

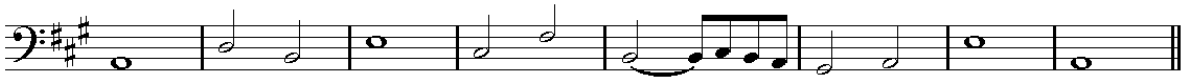
3. Dva hlasy zdvojené v oktávě. Reálná harmonie bude šestihlasá.

4. Osm rozdílných hlasů. Reálná harmonie bude osmihlasá (viz příklad č. 77).



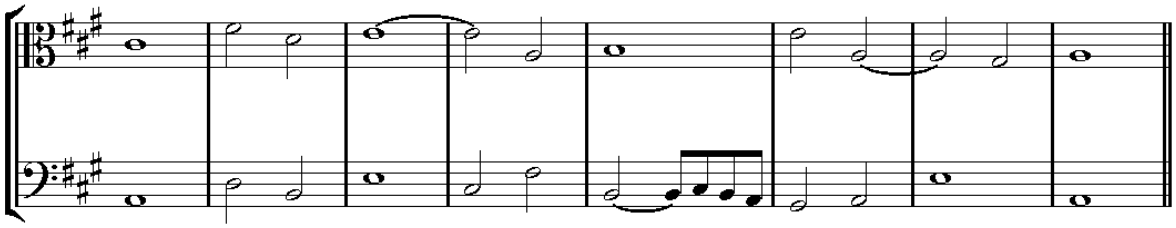
Příklad 77

Abychom vytvořili dva stejně dobré basy, musíme použít následující prostředek: nejprve vytvoříme *nejhlubší* bas a očíslujeme akordy, které ho mají doprovázet (viz příklad č. 78).



Příklad 78

Potom vytvoříme druhý bas: podle označených akordů rovněž očíslujeme i druhý bas. Je zřejmé, že oba basy musí mít společné akordy (viz příklad č. 79).



Příklad 79

Potom zkombinujeme hlasy nad oběma basy. Pokud bychom začali nejprve kombinovat další hlasy před stanovením druhého basu, hledali bychom ho potom velmi obtížně.

Č. 4

První sbor.

Čtyřhlasá harmonie, tři soprány a alt.

Druhý sbor.

Čtyřhlasá harmonie, tři tenory a bas.

Při spojování obou sborů budeme dodržovat totéž, co jsme si ukázali při spojování dvou předcházejících sborů č. 3.

Č. 5

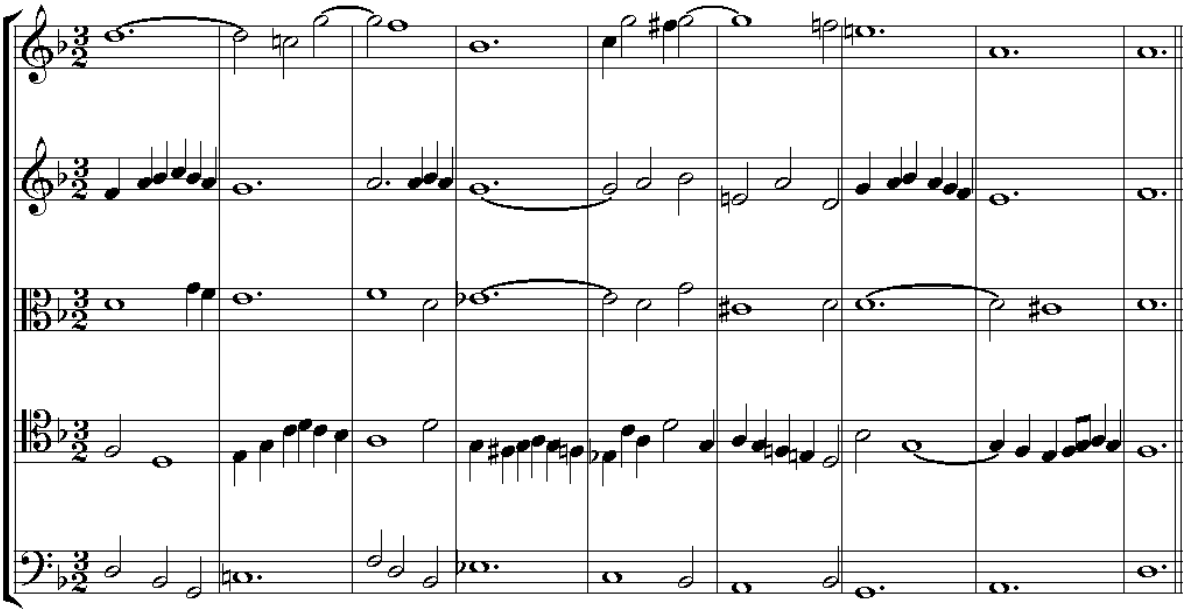
První sbor.

Tříhlasá harmonie, dva soprány a alt.

Druhý sbor.

Dvojhlasá harmonie, tenor a bas.

Reálná harmonie bude při spojení obou sborů pětihlasá a bude mít tudíž dva rozdílné basy (viz příklad č. 80).



Příklad 80

Č. 6

První sbor.

Čtyřhlasá harmonie, dva soprány a dva alty.

Druhý sbor.

Tříhlasá harmonie, dva tenory a bas.

Při spojení obou sborů může být harmonie:

1. v reálném sedmihlasu, se dvěma rozdílnými basy;

2. v reálném šestihlasu, se společným basem zdvojeným v oktávě;

3. v reálném pětihlasu, s dvěma rozdílnými basy, se dvěma tenory zdvojenými v oktávě se dvěma soprány;

4. dokonce i v reálném čtyřhlasu, se společným basem, v oktávě zdvojené dva tenory a bas.

Č. 7

První sbor.

Dvojhlasá harmonie, soprán a alt.

Druhý sbor.

Tříhlasá harmonie, dva tenory a bas.

Harmonie ve spojení obou sborů bude reálně pětihlasá, tudíž s dvěma rozdílnými basy jako v dvojsboru č. 5.

Č. 8

První sbor.

Tříhlasá harmonie, dva soprány a alt.

Druhý sbor.

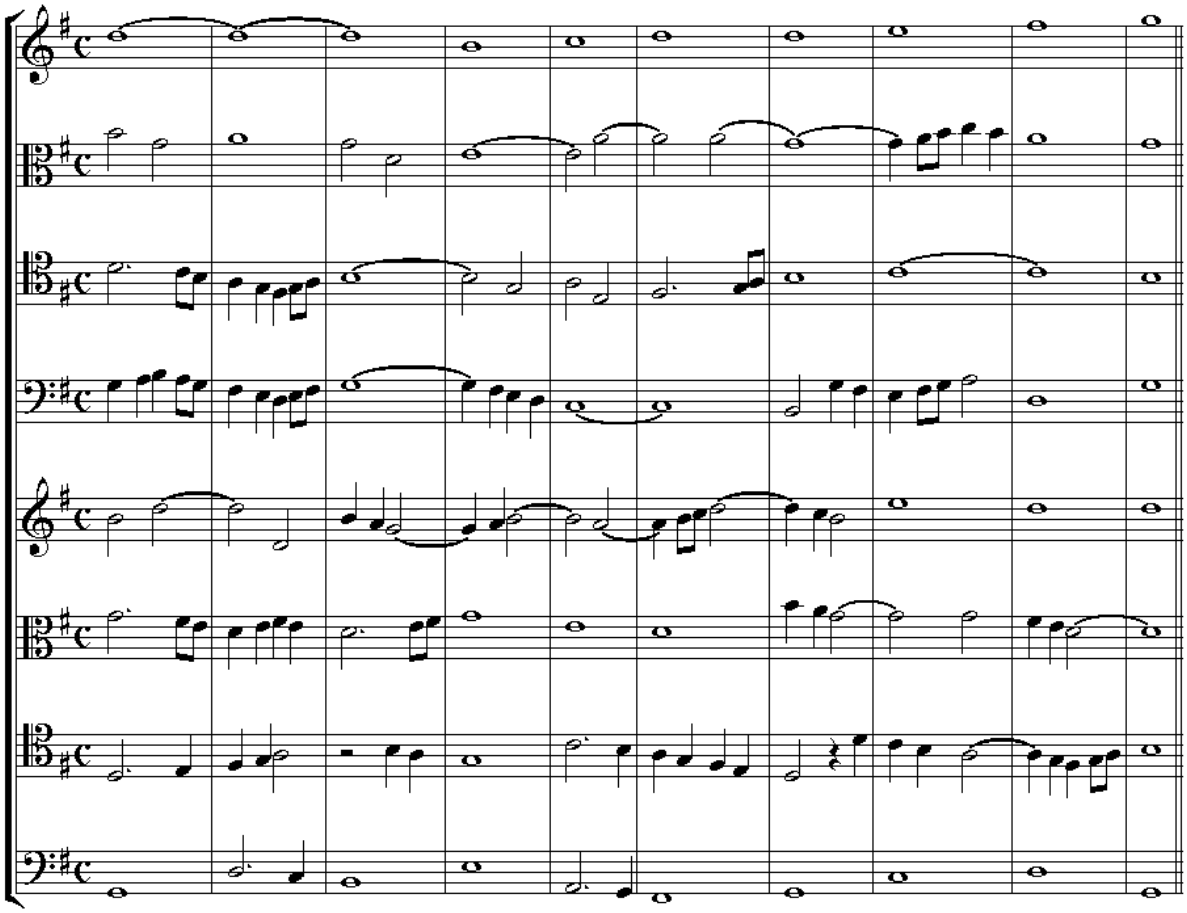
Čtyřhlasá harmonie, dva tenory a dva basy.

Při spojení obou sborů bude harmonie:

1. v reálném sedmihlasu, tudíž s dvěma rozdílnými basy;
2. v reálném šestihlasu, s jedním společným basem zdvojeným v oktávě;
3. v reálném pětihlasu, s dvěma rozdílnými basy, v oktávě zdvojené dva tenory a dva soprány;
4. dokonce v reálném čtyřhlasu, se společným basem, v oktávě zdvojené dva tenory a nejhlubší bas, to znamená ten, který tvoří správný bas harmonie.

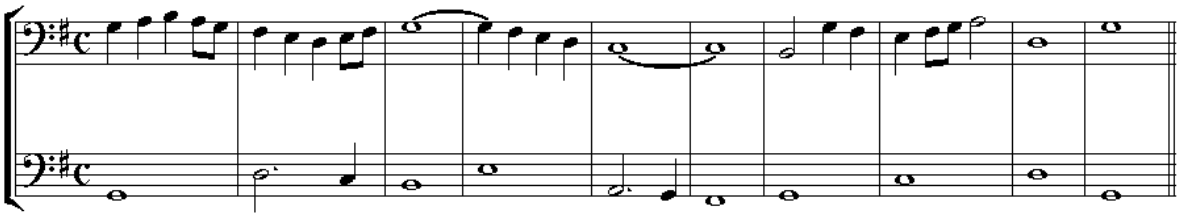
Pokud jsou si oba sbory podobné (to znamená, že jsou oba složeny ze sopránu, altu, tenoru a basu), je zřejmé, že při jejich spojení může být harmonie:

1. čtyřhlasá; v takovém případě první sbor jednoduše zdvojuje druhý v unisonu; je to v současnosti nejobvyklejší používaný způsob, jak jsme již poznamenali;
2. v reálném sedmihlasu; v takovém případě mají oba sbory stejný bas;
3. v reálném osmihlasu, každý sbor má svůj vlastní bas; tato verze byla dříve u našich předchůdců často uplatňována (viz příklad č. 81).



Příklad 81

Harmonie tohoto dvojsboru je vytvořena na následujících dvou basech (viz příklad č. 82).



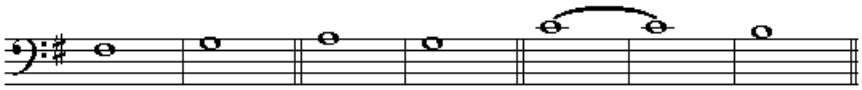
Příklad 82

(Czerny, pozn. 66)

Dva basy není obtížné vytvořit při použití postupu, který jsme si ukázali výše. Nejhlubší bas je nejdůležitější, protože na něm spočívá stavba harmonie. Tudíž právě tento bas musí tvořit všechny pravidelné kadence a ustanovit závěrečné místo klidu. Vrchní bas (nachází se nad hlubším basem) nepodléhá tomuto pravidlu, pokud oba hlasy postupují spojeně. Proto není nutné, aby se závěrečná kadence tvořila se dvěma basy, jako v příkladu č. 83, ačkoli ji naši předchůdci vždy svědomitě tvořili.

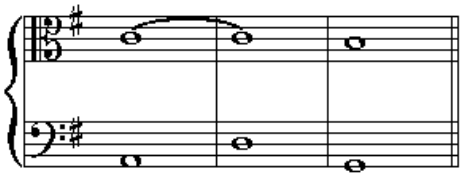
Příklad 83

Postačuje ponechat pravidelnou kadenci tónů *d-g* v hlubším basu a druhý bas může v takovém případě skončit jedním ze tří následujících způsobů (viz příklad č. 84).



Příklad 84

Třetí verzi můžeme používat pouze zřídkakdy; je správná v osmihlasém dvojsboru, který jsme určili a v němž pravidelný bas prvního sboru tvoří altový hlas (viz příklad č. 85).



Příklad 85

Uvedli jsme, že přísný styl byl věnován chrámové hudbě doprovázené pouze varhanami. Ve skutečnosti před 18. stoletím varhany sloužily jako jediný nástroj pro podporu hlasů a jejich udržení v tónině. V řecké liturgii jsou nástroje (i varhany) zakázány. Veškeré zpěvy této liturgie jsou v chrámech prováděny bez nástrojů. Chrámoví zpěváci v Rusku mají značný věhlas díky způsobu, s nímž hudbu zpívají čistě a přesně bez jakékoli nástrojové opory. Ale protože nástroje se používaly v chrámech téměř všech civilizovaných lidí, dříve i nyní, není důvod je vylučovat z našich bohoslužeb. Zejména dechové dřevěné nástroje jsou velmi vhodné k doprovodu přísného stylu. Smyčcové nástroje (s výjimkou kontrabasů) ve velkých chrámových lodích vytvářejí skoupý účinek.

V přísném stylu bychom mohli značně využívat následující nástroje:
varhany, fagoty, kontrabasy (k nim lze připojit violoncella), hoboje, klarinety, flétny, lesní rohy a anglické rohy.
V přísném stylu se musíme vyhnout používání bicích nástrojů.
Při obratném propojování dřevěných dechových nástrojů se sborem získáme příznivé a nové účinky. Chorál, utopený v imitacích, kánonech a množství hlasů, které je doprovázejí, by z tohoto chaosu vynikl při zdvojení v unisonu nebo v oktávě s jedním hlasem dechového nástroje.

Při dialogické formě provádění sboru s dechovými nástroji bychom mohli přitažlivě imitovat účinek dvojsboru. V takovém případě by ovšem bylo třeba zacházet s nástroji jako s vokálními hlasy, používat přísný styl a při propojování dvou skupin dodržovat to, co jsme si řekli k tématu spojování dvou sborů. Na konci prvního dílu nalezneme příklad pro toto tvrzení (dvojsborová fuga). (Czerny, pozn. 67)

IV.

Vysvětlení harmonie v moderním stylu, která může a musí přijmout dva rozdílné simultánní basy

Veškerá harmonie musí mít správný bas. Vyskytují se případy, kdy harmonie může a dokonce musí mít dva rozdílné simultánní basy. V předmětu o přísném stylu jsme ukázali, jak oba basy získáme pro dva rozdílné sbory, které je vyžadují, jestliže jsou od sebe umístěny v určité vzdálenosti. Ještě zde musíme podat vysvětlení k používání dvou basů v moderní hudbě.

Obecné pravidlo.

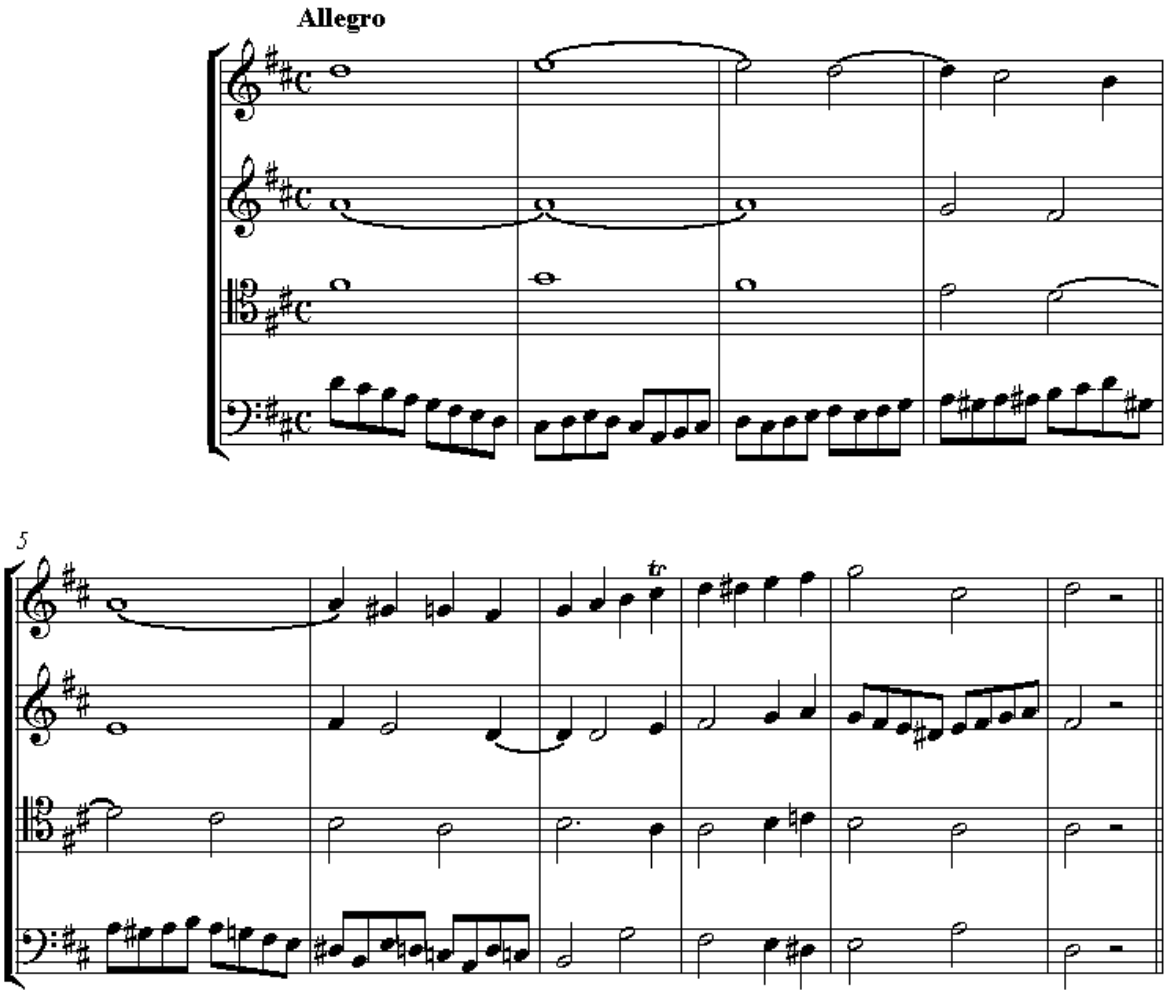
Reálná dvou-, tří- a čtyřhlasá harmonie určená k provedení vokálními hlasy nebo sólovými nástroji, musí mít správný bas bez ohledu na orchestr, který ji doprovází a který musí mít sám také správný bas. Stejné pravidlo se dodržuje v ansámblových kompozicích a v dramatické hudbě ve sborech doprovázených orchestrem.

Jestliže spojujeme skupinu dřevěných dechových nástrojů se skupinou smyčcových nástrojů, musíme každé skupině dodat správný bas, jakoby se prováděla samostatně.[20]

Podle tohoto pravidla a ve všech předcházejících případech bylo vždy třeba mít buď dva basy, nebo alespoň společný bas, což nelze vždy realizovat. Tuto látku si vysvětlíme na příkladech.

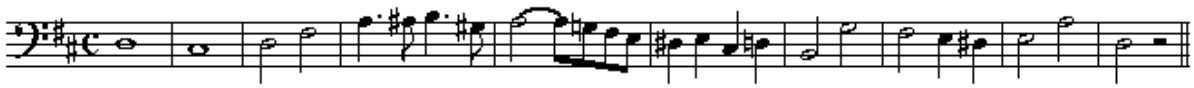
Čtyřhlasá harmonie, která je určena pro doprovázení orchestrem (viz příklad č. 86).

[20] Pokud komponujeme pro orchestr, tak při zdvojování vyšších hlasů smyčcových nástrojů dřevěnými dechovými nástroji zeslabujeme bas. Proto musíme dodržovat zdvojování basu ve stejné proporci pomocí dechových dřevěných nástrojů, pokud v nich není žádný rozdílný bas.



Příklad 86

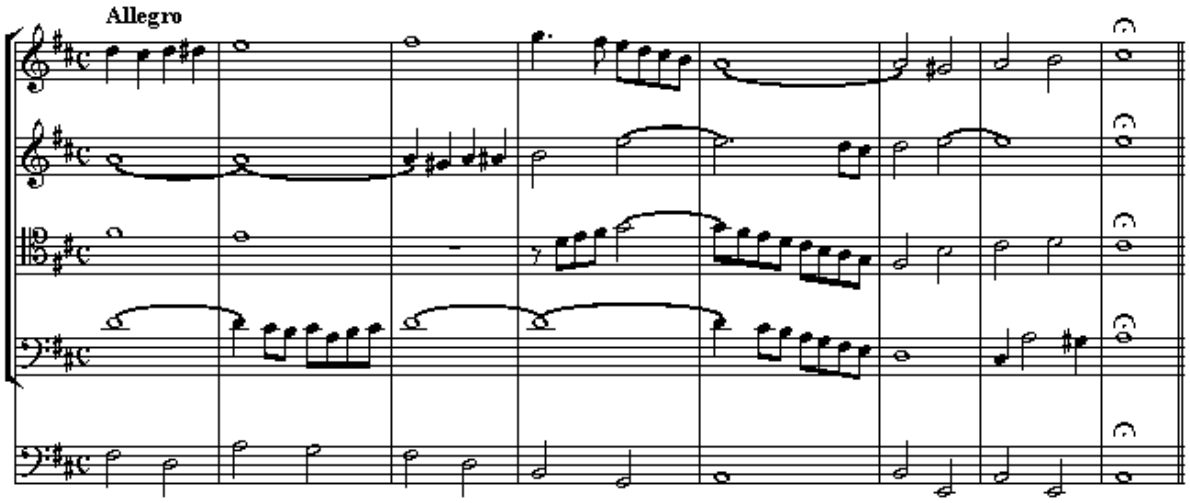
Když se toto vokální kvarteto bude doprovázet orchestrem, může orchestrální bas jednoduše zdvojovat vokální bas v unisonu nebo v oktávě, nebo ho zjednodušit, nebo vyzdobit melodickými tóny, pokud to uznáme za vhodné. Ve všech čtyřech uvedených případech se bude mezi orchestrem a vokálními hlasy vyskytovat *společný bas*. Takže při zjednodušení vokálního basu bude výsledek následující (viz příklad č. 87).



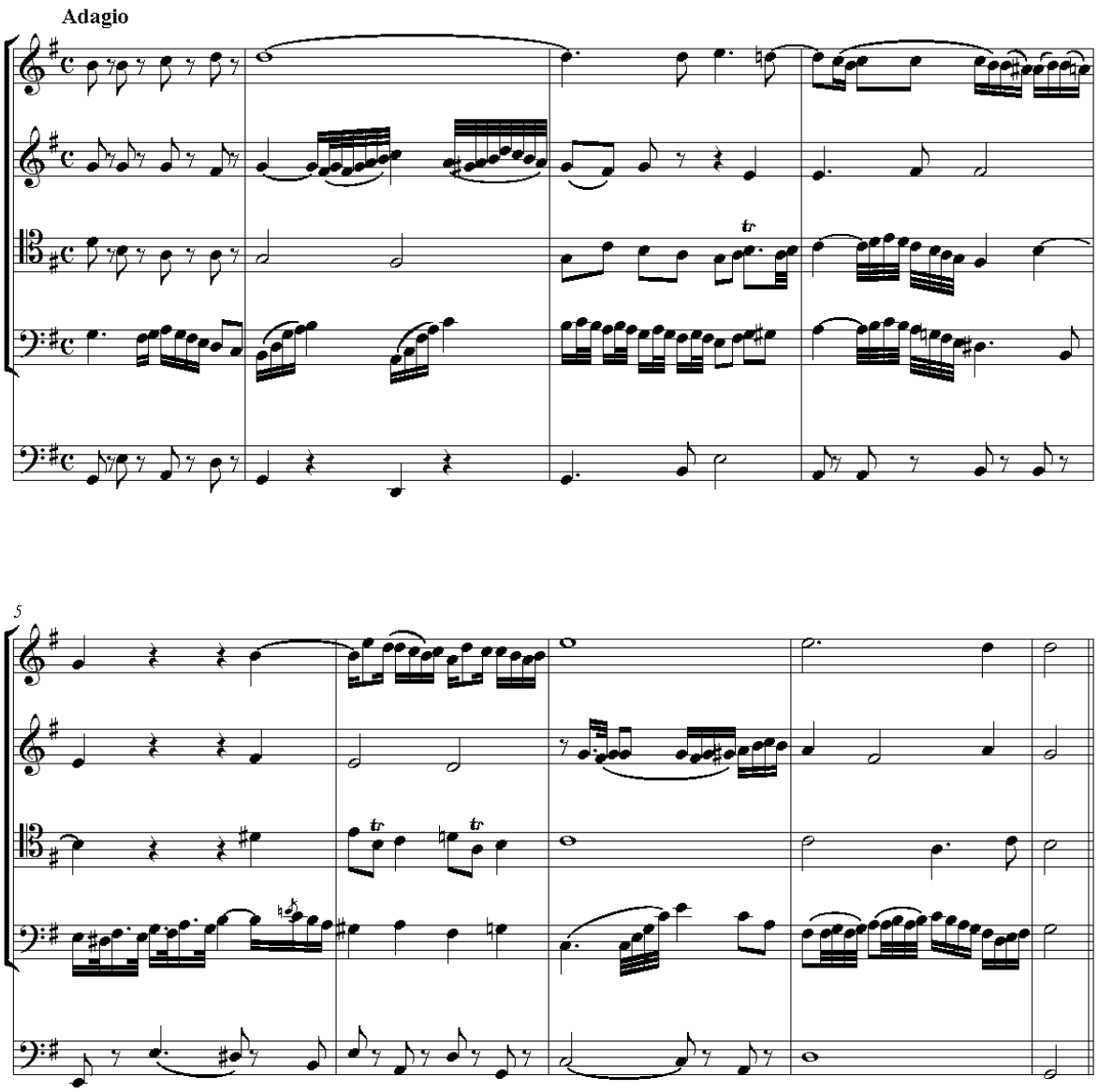
Příklad 87

Často se zdobí jeden ze dvou basů podle toho, kterému chce skladatel přisoudit větší důležitost a více vroucnosti. Právě tímto způsobem se obvykle koncipují oba basy, když jsou ansámblové skladby a sbory doprovázeny orchestrem.

Předvedeme si dva příklady čtyřhlasé harmonie, která má dva rozdílné basy: to znamená, že orchestr tvoří jiný bas než zpěvní hlasy. V takovém případě je reálná harmonie pětihlasá (viz příklady č. 88 a 89).

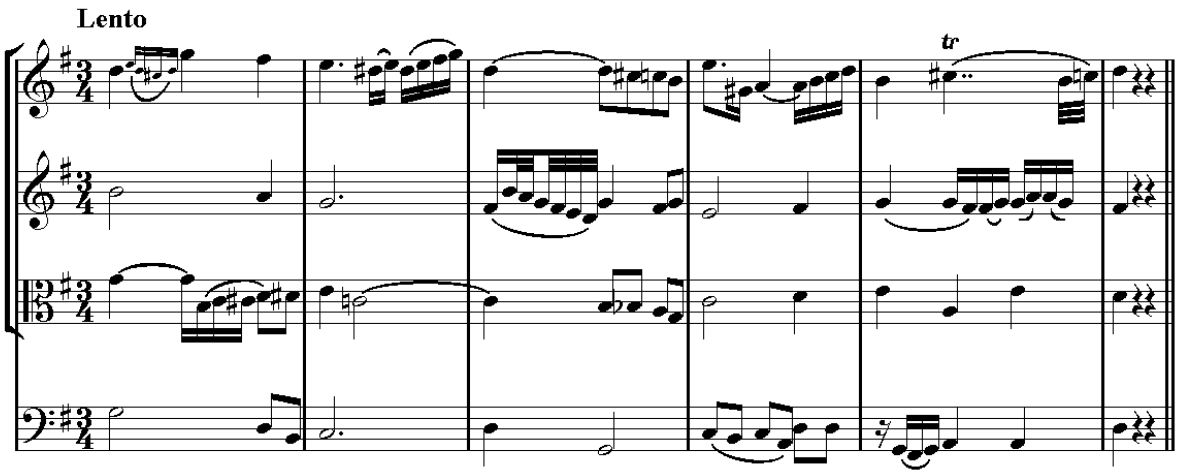


Příklad 88



Příklad 89

Uvedeme si dále příklad tria se dvěma rozdílnými basy pro tři zpěvní hlasy nebo tři sólové dřevěné dechové nástroje (viz příklad č. 90).



Příklad 90

Pozorování tří předcházejících příkladů.

Podle stanoveného pravidla můžeme vynechat orchestrální bas, pokud to pokládáme za vhodné. Jestliže existují dva rozdílné basy, harmonie zkouší další modifikaci a vokální hlasy se lépe vydělují z orchestru. K tomu musíme připočítat zásluhu na překonání obtížnosti.

V příkladu č. 89 (2) bas (to znamená bas vokálního kvarteta) příliš převládá, aby mohl být zdvojen orchestrem, dokonce i při jeho zjednodušení. Druhý bas (odlišný od prvního) je zde nezbytný, což utváří reálnou pětihlasou harmonii.

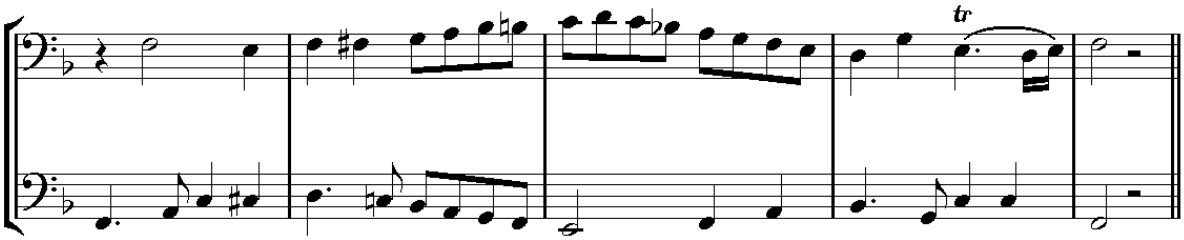
Pokud by v příkladu č. 90 (3) orchestr zdvojil první bas, vznikla by intervalová vzdálenost dvou oktáv (vzhledem ke kontrabasům). Bylo by velmi nevýhodné zdvojovat bas tříhlasu orchestrálními basy, pokud by byl tento tříhlas prováděn ve vyšší oktávě dřevěnými dechovými nástroji. Když by skladatel orchestrem doprovázel ansámblovou kompozici, udělal by nejlépe, když by svou harmonii vybavil dvěma basy.

Druhý bas, který je připojen k již známé harmonii, lze snadněji nalézt pro doprovod dvojhlasu než tříhlasu. A ještě obtížněji by se hledal pro doprovod čtyřhlasu. Abychom ho nalezli, musíme znát dokonale harmonii a principy správného basu; často používat krátké prodlevy; dokázat vhodně umístit pomlku; občas převést harmonii do sólových hlasů atd. Takže při připojování druhého basu tvoříme z dvojhlasu tříhlas, z tříhlasu čtyřhlas, z čtyřhlasu pětihlas, aniž bychom započítávali orchestrální hlasy, které více nebo méně zdvojují sólové

hlasy buď v oktávě, nebo v unisonu, nebo je zjednodušují, nebo zdobí, podle toho, jak uznáme za vhodné.

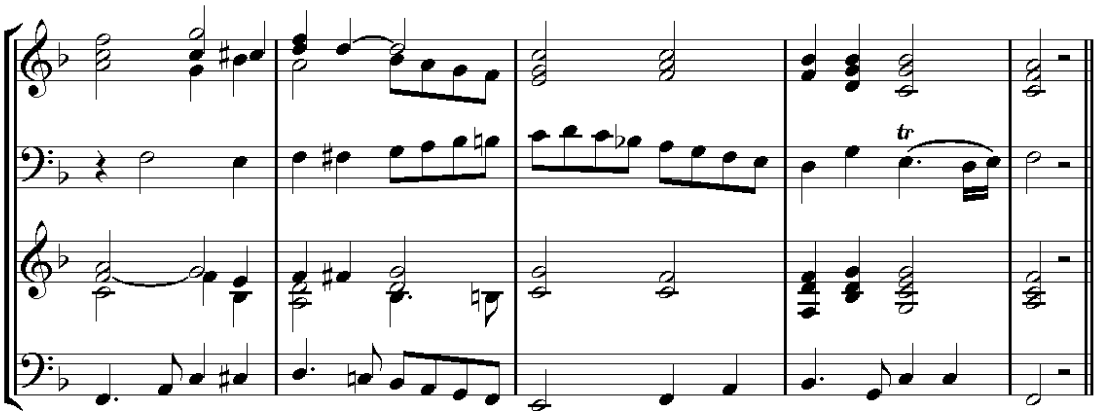
Vždy je obtížnější nalézt druhý bas, pokud ho hledáme pro již vytvořenou kompozici. Snadnější je vytvořit dva rozdílné basy (oba bohaté a zajímavé) na začátku tím, že je tvoříme oba, aniž bychom se nejprve zabývali dalšími hlasy.

Předvedeme si příklad dvou číslovaných basů určených ke společnému provedení (viz příklad č. 91).



Příklad 91

Předpokládáme, že jeden varhaník bude provádět bas A a současně druhý varhaník provádět bas B. Oba při společné hře budou utvářet následující harmonii podle daného číslování (viz příklad č. 92).



Příklad 92

Při analýze příkladu č. 92 zjistíme,

1. že každé varhany vytváří správnou harmonii, což musí být;
2. že pravá ruka prvního varhaníka občas tvoří oktávu s basem druhých varhan a obráceně.

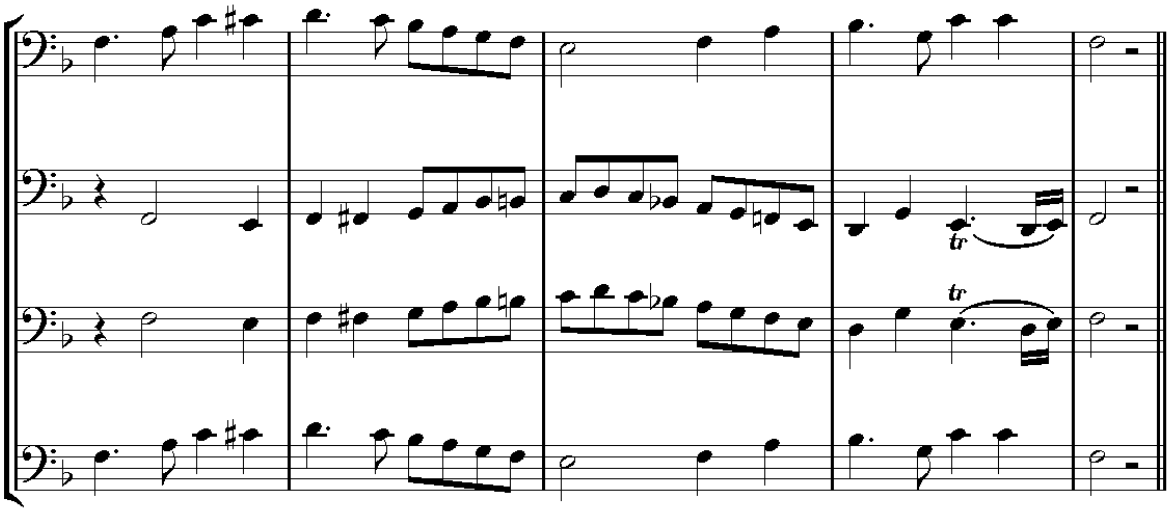
Tato volnost (licence) je v moderní hudbě dovolena za následujících podmínek.

1. Množství tónů postačuje pro imitování alespoň osmihlasé harmonie.
2. Dodržování toho, že sled dvou oktáv se nesmí realizovat mezi krajními hlasy harmonie.

Při splnění obou podmínek nemá volnost (licence) žádný důsledek, protože ucho nedokáže rozlišit oktávy ve velkém množství tónů, a tudíž tím nemůže být uraženo.

Abychom tento příklad použili, musíme obojí varhany umístit do určité vzájemné vzdálenosti, jinak by se dvě skupiny harmonie staly nejenom neužitečné, ale navíc by se vzájemně rušily.

Pokud jsou oba basy v dvojitém kontrapunktu[21] (jako předcházející dva), můžeme je převrátit nebo překřížit (viz příklad č. 93).



Příklad 93

Dva rozdílné basy se používají:

1. ve zdvojeném dvojhlasu;
2. ve zdvojeném tříhlasu;

[21] Viz druhou knihu, kde je pojednáno o dvojitém kontrapunktu.

3. v dvojsboru;

4. v kompozici pro dvoje varhany;

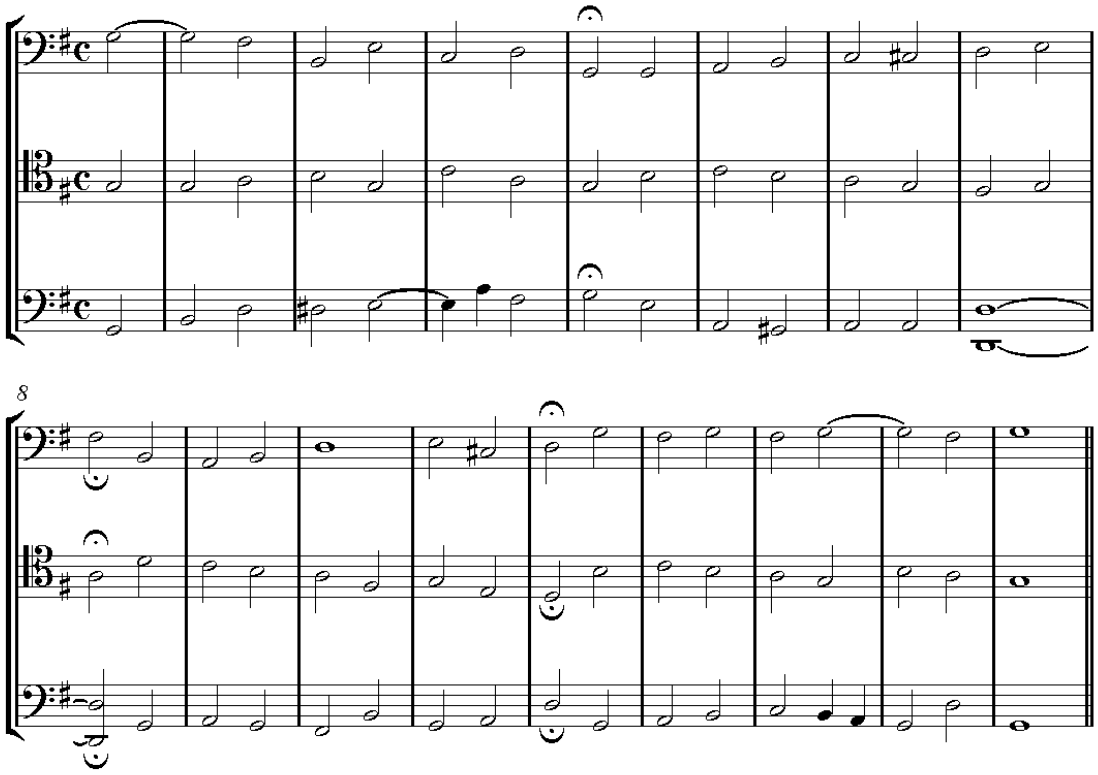
5. v kompozici pro sbor a orchestr;

6. v kompozici pro dřevěné dechové a smyčcové nástroje, zejména pokud jsou obě nástrojové skupiny od sebe odděleny;

7. v kompozici pro dva orchestry;

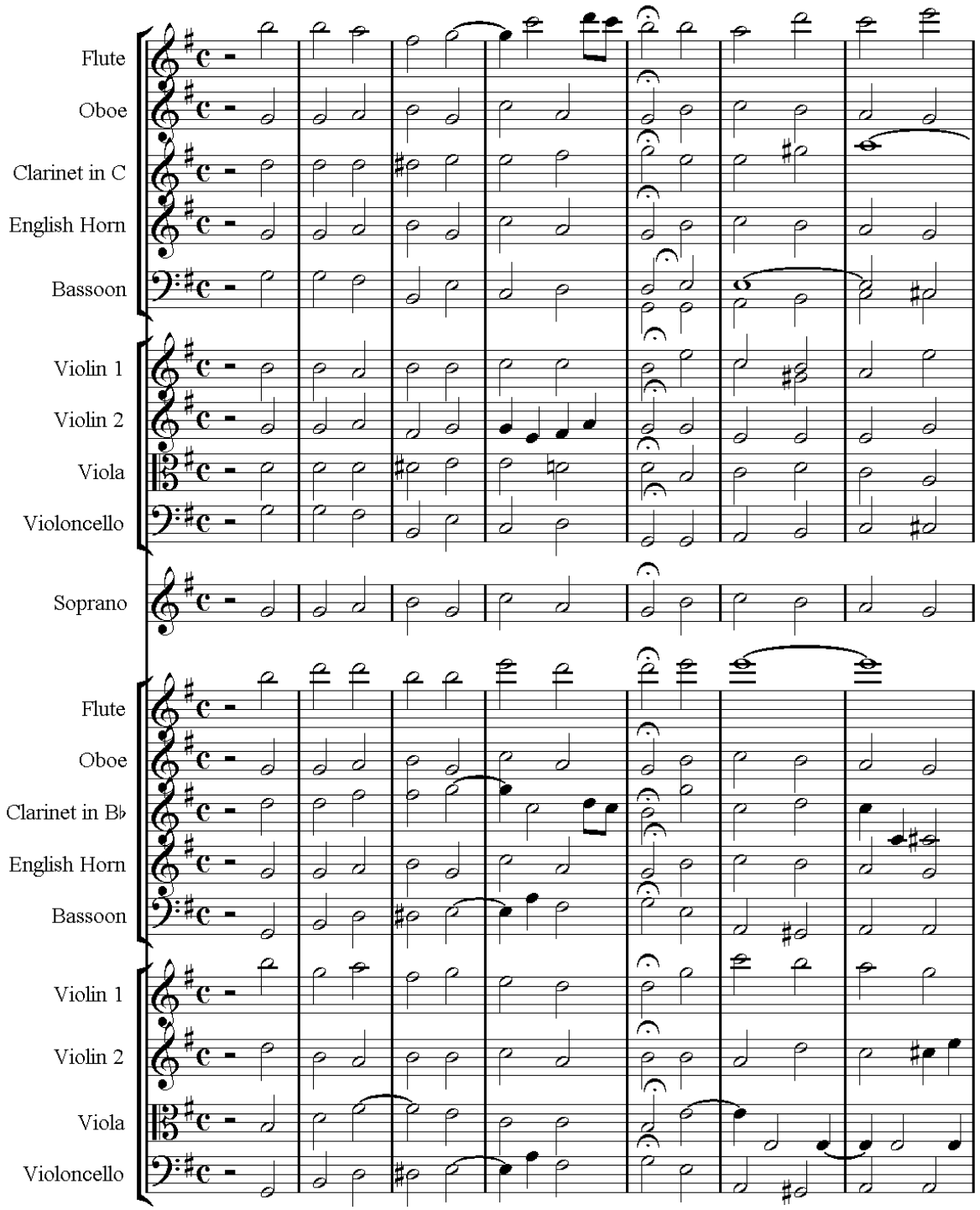
8. při doprovázení sboru v unisonu pomocí dvou varhan, nebo dvou orchestrů. Předvedeme si příklad této poslední možnosti.

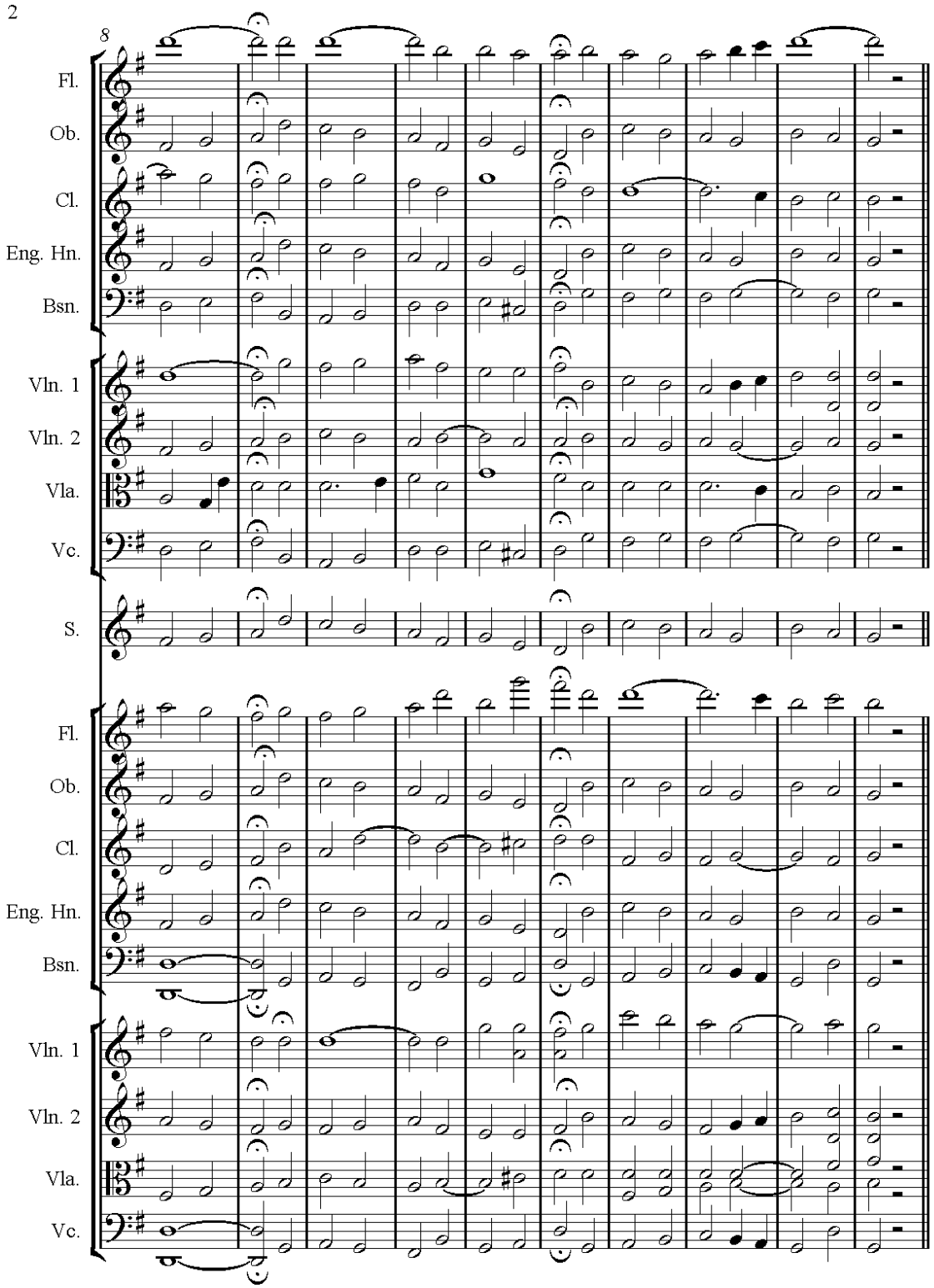
Náboženský zpěv, pod ním jsou utvořeny dva číslované basy a v dvojitém kontrapunktu, který může být proveden nejprve dvěma varhanami, které jsou umístěné (v katedrále) ve velké vzájemné vzdálenosti a mezi nimiž se nachází sbor (zpívá v unisonu nebo v oktávě) (viz příklad č. 94).



Příklad 94

Stejný zpěv s dvěma basy, nyní doprovázený dvěma početnými orchestry umístěnými po obou stranách sboru (viz příklad č. 95).

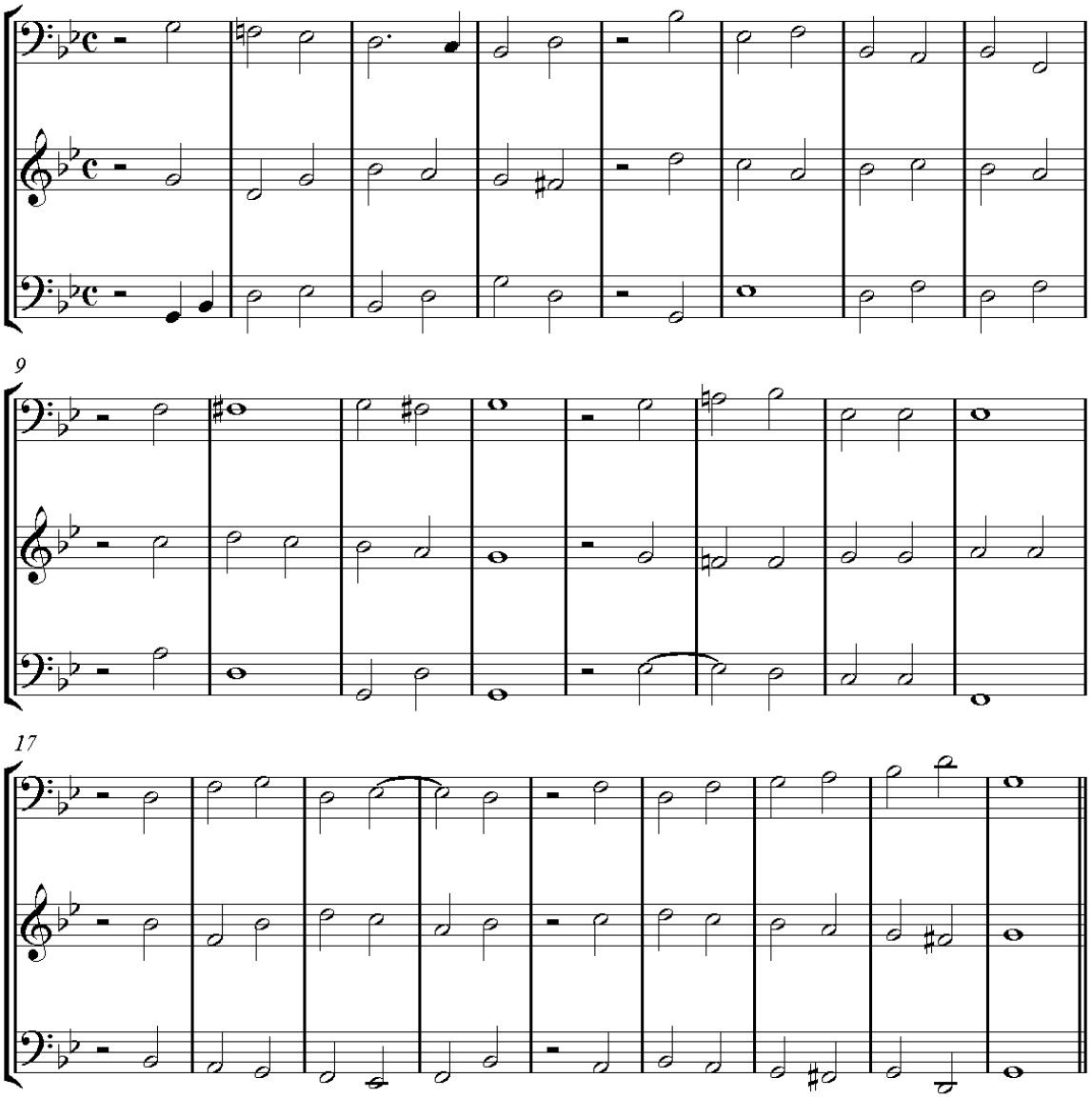

Flute
Oboe
Clarinet in C
English Horn
Bassoon
Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello
Soprano
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
English Horn
Bassoon
Violin 1
Violin 2
Viola
Violoncello


2
8
Fl.
Ob.
Cl.
Eng. Hn.
Bsn.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
S.
Fl.
Ob.
Cl.
Eng. Hn.
Bsn.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.

Příklad 95

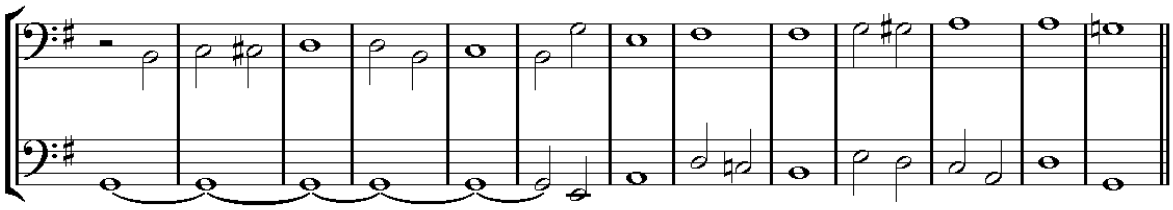
Abychom tuto práci správně pochopili, musíme si oba orchestry představit v dostatečně velké vzájemné vzdálenosti tak, aby se mezi ně ještě dalo umístit poměrně velké množství osob. Posluchači umístění před orchestrem A budou slyšet velmi slabě (nebo také vůbec ne) orchestr B a obráceně. Oktávy, které jeden orchestr tvoří s druhým orchestrem, nejsou v takovém případě pro posluchače důležité. A posluchači, kteří by mohli oba orchestry slyšet dohromady, budou příliš zasaženi a pohlceni mimořádným množstvím tónů, než aby byli schopni rozlišovat detaily.

Předvedeme si ještě jeden příklad stejného druhu (s dvěma basy v kontrapunktu), který může sloužit k podobné práci (viz příklad č. 96).



Příklad 96

Není nezbytné, aby oba basy byly neustále v dvojitém kontrapunktu. Předvedeme si příklad, kdy se s oběma basy nezachází kontrapunkticky (viz příklad č. 97).

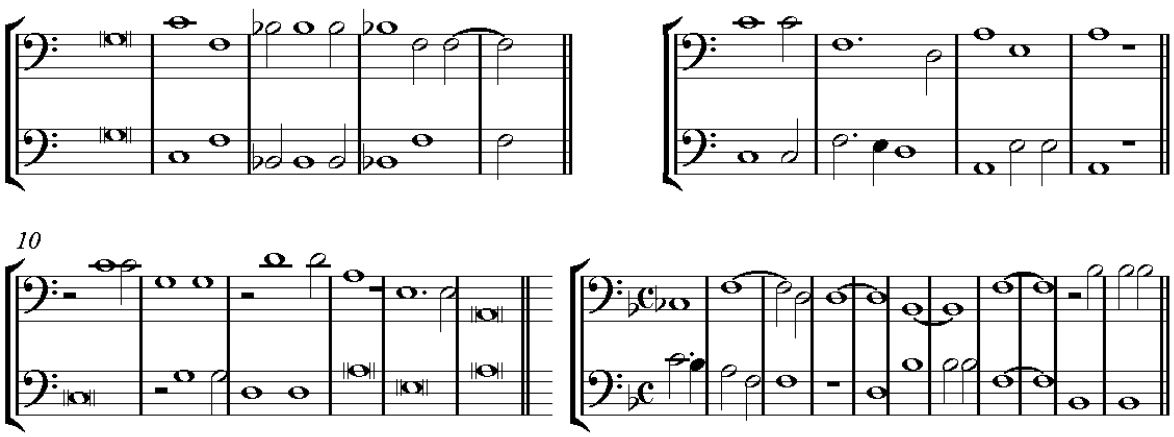


Příklad 97

Je zřejmé, že se oba uvedené basy nemohou ani převrátit, ani překřížit. V tomto případě si hlubší bas a vyšší hlas nemohou vyměnit místo.

Protože se tyto okolnosti používání dvou simultánních a rozdílných basů v moderní praxi objevují neustále, doporučujeme studentům, aby se v hledání dvou basů neustále procvičovali. To co jsme si řekli k této látce v této kapitole, již plně postačuje k nezbytnému objasnění tématu. Tento předmět patří k těm, které dosud nebyly nikde pojednány a umění podstatně chyběly.

Skladatelé, kteří působili před 18. stoletím, nám zanechali (ve svých dvojsborech) příklady dvou simultánních basů, které jim nemusely dát mnoho práce. Je lépe si to vykládat takto, než se domnívat, že se prohřešili díky neznalosti. Předvedeme si několik ukázek dvojitého basu ze 17. století (viz příklad č. 98).



Příklad 98

V.

Rekapitulace všech intervalů z hlediska basu, po níž následuje poznámka k transponování bez modulace

Veškeré tajemství dvojitého, trojitého a čtyřnásobného kontrapunktu spočívá pouze v tom, že každý hlas musí proti zbývajícím hlasům tvořit správný bas (jak si ukážeme v druhé knize této práce), a proto je nutné si neustále připomínat, co utváří správný bas.

Jak již víme, intervaly se rozdělují:

na malou, velkou a zvětšenou sekundu;

na zmenšenou, malou, velkou a zvětšenou tercii;

na zmenšenou, čistou a zvětšenou kvartu;

na zmenšenou, čistou a zvětšenou kvintu;

na zmenšenou, malou, velkou a zvětšenou sextu;

na zmenšenou, malou a velkou septimu;

na oktávu;

na malou a velkou nónu (to znamená sekundu, ale zaznívající ve vzdálenosti nóny).

Důležité je vědět, na základě jakých podmínek můžeme každý interval použít. Následující analýza studentům poskytne nezbytná vysvětlení z hlediska basu. Budou se s nimi moci poradit pokaždé, když budou požadovat informace k jakémukoli intervalu mezi basem a vrchními hlasy.

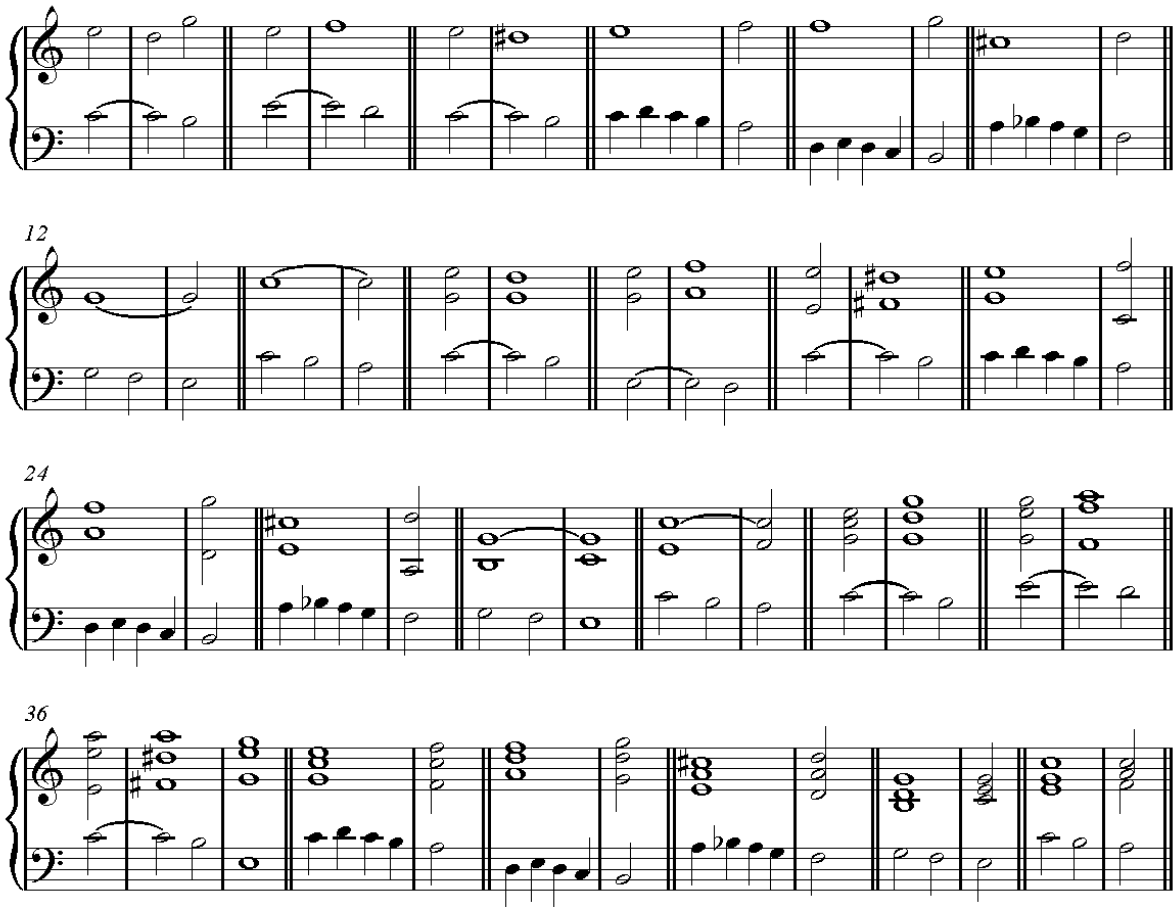
O velké, malé a zvětšené sekundě.

Každý z těchto tří intervalů může basový hlas vytvořit s jakýmkoli hlasem.

1. Jako průchodný tón, nejčastěji na lehké době taktu.

2. Jako průtah, připravený a pravidelně rozvedený.

3. Jako akordický tón, který je podle okolností buď připravený, nebo zaznívá bez přípravy (viz příklad č. 99).



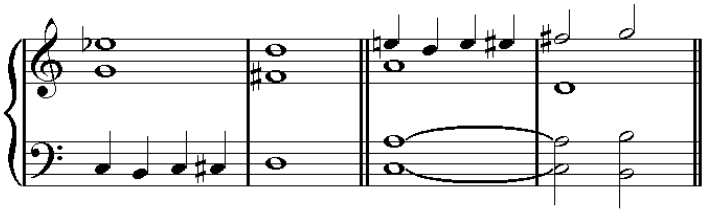
Příklad 99

Musíme se vyhýbat všem sekundovým sledům.

O malé, velké, zvětšené a zmenšené tercii.

K tvoření velké a malé tercie lze poznamenat pouze to, že basový hlas může utvářet sled několika tercií s jakýmkoli vrchním hlasem.

Zmenšená a zvětšená tercie se používají pouze jako průchodné tóny na lehké době taktu (viz příklad č. 100).



Příklad 100

O zmenšené, čisté a zvětšené kvartě.

Začínáme čistou kvartou, protože je z hlediska basového hlasu ze tří kvartových intervalů nejdůležitější. Čistá kvarta se v převratu stává čistou kvintou. Tudíž každý akord, v němž se nachází čistá kvinta (například tóny *c-g*) nutně dává čistou kvartu, pokud se kvinta (tón *g*) přeloží do basu.

Existují akordy, které obsahují pouze čistou kvintu. Jiné akordy obsahují současně dvě kvinty (viz příklad č. 101).

Příklad 101

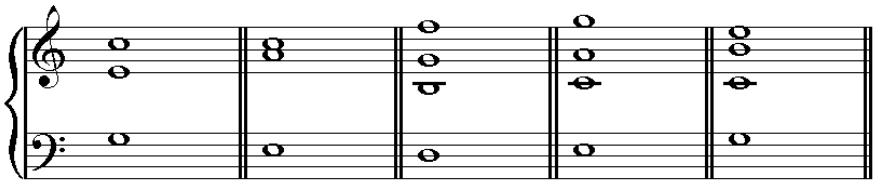
Následující dva akordy obsahují dvě čisté kvinty (viz příklad č. 102).[22]

[22] NOTY?? Interval čisté kvinty se nevyskytuje ve zmenšeném septakordu (to znamená, že malý nónový akord zaznívá bez základního tónu, a proto basový hlas nemůže vytvořit interval čisté kvarty. Co se týče velkého nónového akordu,

/aaa102/

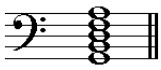
Příklad 102

Pokud z předcházejících příkladů v č. 1, 2, 3, 5 a 6 použijeme akordy v druhém obratu, vytvoří bas s jedním z vrchních hlasů interval čisté kvarty (viz příklad č. 103).



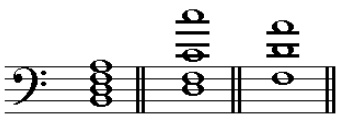
Příklad 103

Pokud z předcházejících příkladů v č. 4, 5 a 6 použijeme akordy ve třetím obratu, vytvoří bas rovněž s jedním z vrchních hlasů interval čisté kvarty (viz příklad č. 104).

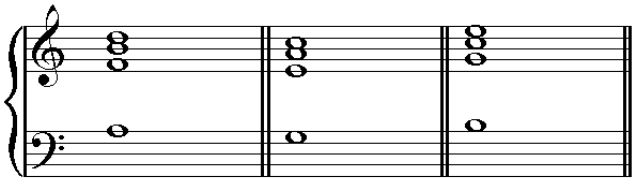


není převratitelný, jestliže se použije bez základního tónu (*g*).
Tón *a* se nemůže umístit do basového hlasu, aniž by podpořil tón *g*. V takovém případě máme k dispozici pouze následující obraty,

/bbb102/

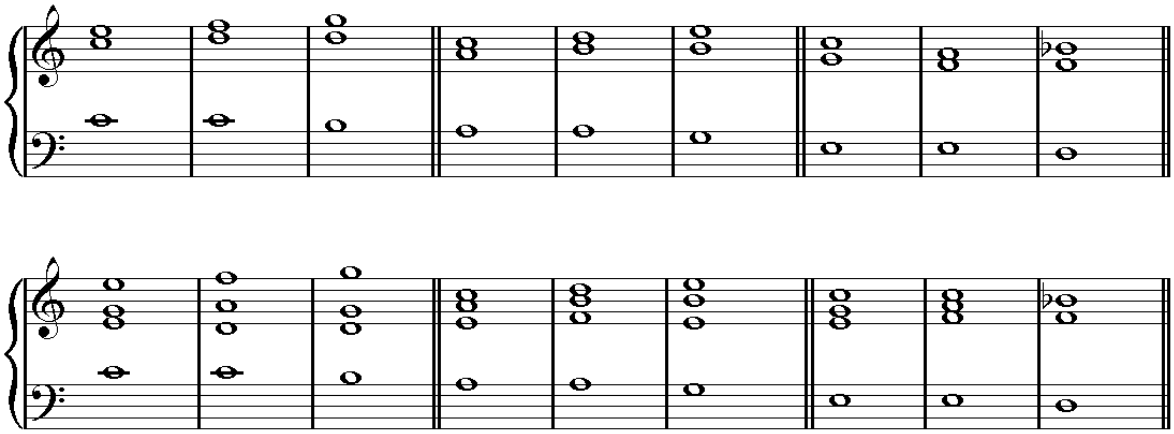


v nichž basový hlas neutváří čistou kvartu s jedním z vrchních hlasů. Protože zvětšený sextakord rovněž není převratitelný, tak basový hlas rovněž nemůže utvořit interval čisté kvarty.



Příklad 104

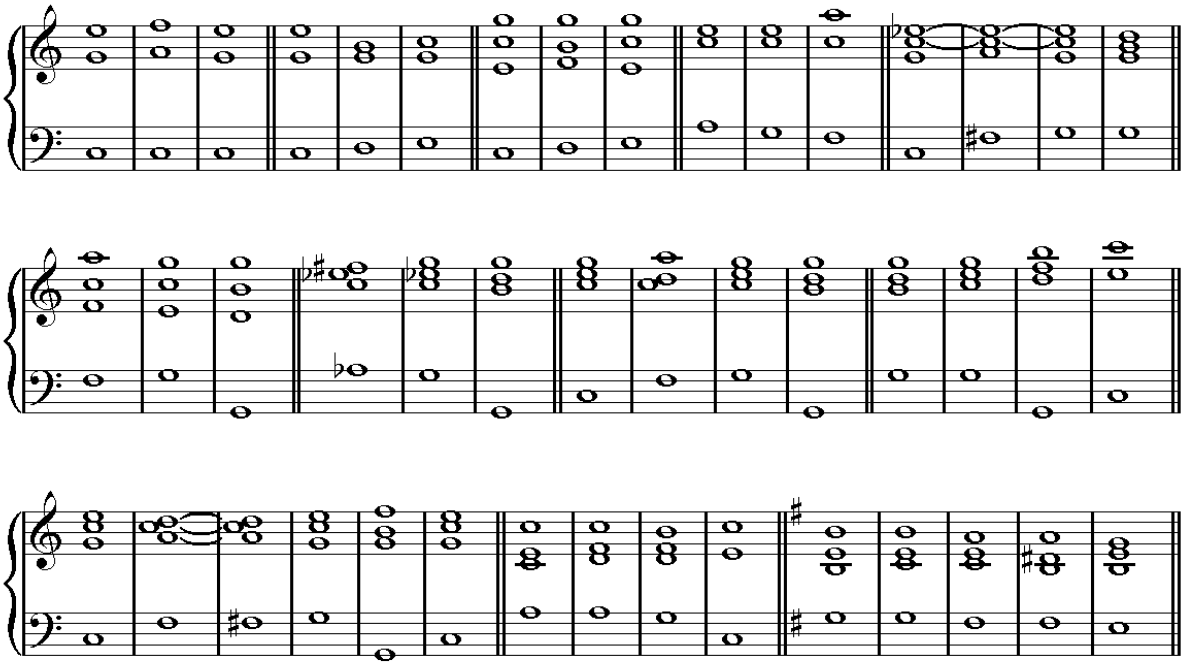
Je zřejmé, že v předcházejících příkladech jsou všechny kvarty akordickými tóny, to znamená, že jsou integrálními částmi akordu a ačkoli jsou všechny čisté, existuje mezi nimi značný rozdíl: bas (dokonce připravený) číslovaný 6/4 a 4/3 v druhém obratu akordů č. 1, 2, 3, 5 a 6 se může stát slabým a dokonce nepříjemným.[23] Z tohoto důvodu se v kontrapunktu a v přísném stylu co nejvíce vyhýbáme příkladům A, B, C, D a E. Ale číslovaný bas 4/2 (nebo jednoduše 2) v příkladech F, G, H je vždy správný, pokud je připravený a rozvedený jako v následujícím příkladu (viz příklad č. 105).



Příklad 105

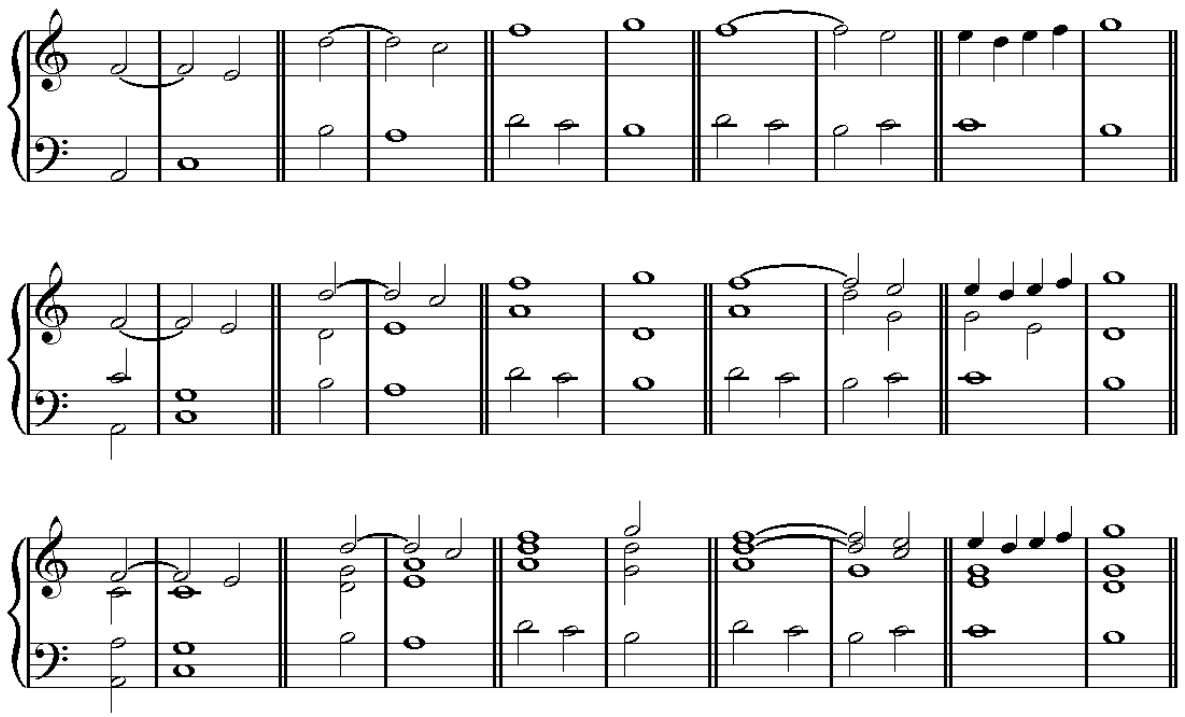
[23] Stojí za povšimnutí, že čistá neboli konsonantní kvarta vytváří tento zvláštní účinek; zatímco zvětšená kvarta je disonantní, není stejně nepříjemná. Skutečná příčina tohoto jevu je tajemstvím, které nám doposud akustika nedokázala odhalit.

V basu používaná čistá kvarta (jako v příkladu č. 105) je v zásadě vždy správná, pokud se stává disonancí akordu a je doprovázena základním tónem. V moderním stylu se často používá číslovaná kvarta 6/4 a 4/3. Je správná ve všech následujících případech, kde je připravena buď v basu, nebo v jednom z vrchních hlasů (viz příklad č. 106).



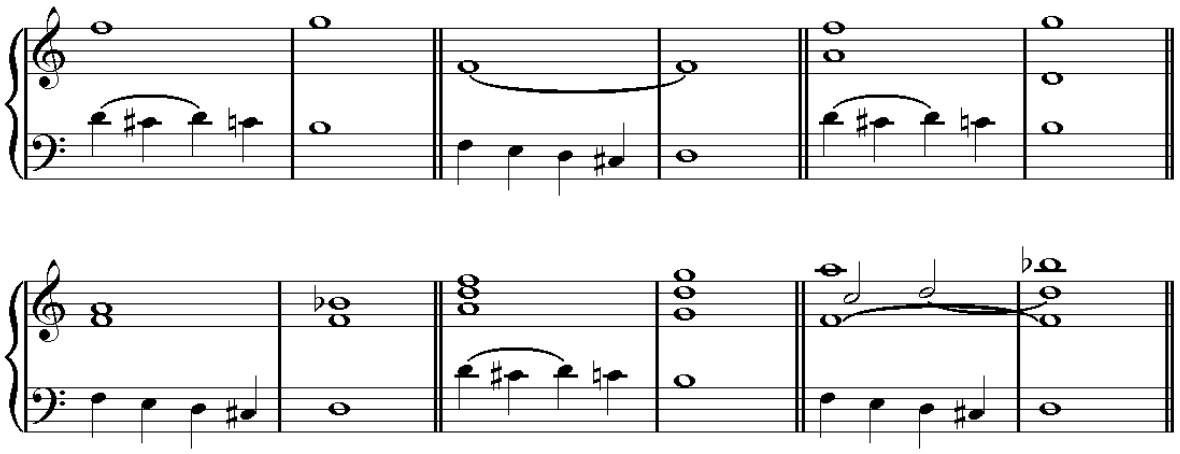
Příklad 106

Poté co jsme si ukázali, jakými způsoby můžeme používat čistou kvartu jako akordický tón, nám zbývá ještě sdělit, za jakých podmínek ji můžeme používat buď jako průtah, nebo jako průchodný tón. Následující příklady tuto látku dostatečně objasňují (viz příklad č. 107).



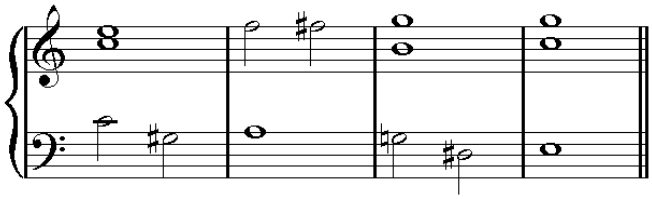
Příklad 107

Zmenšená kvarta se nejčastěji používá jako průchodný tón (viz příklad č. 108).



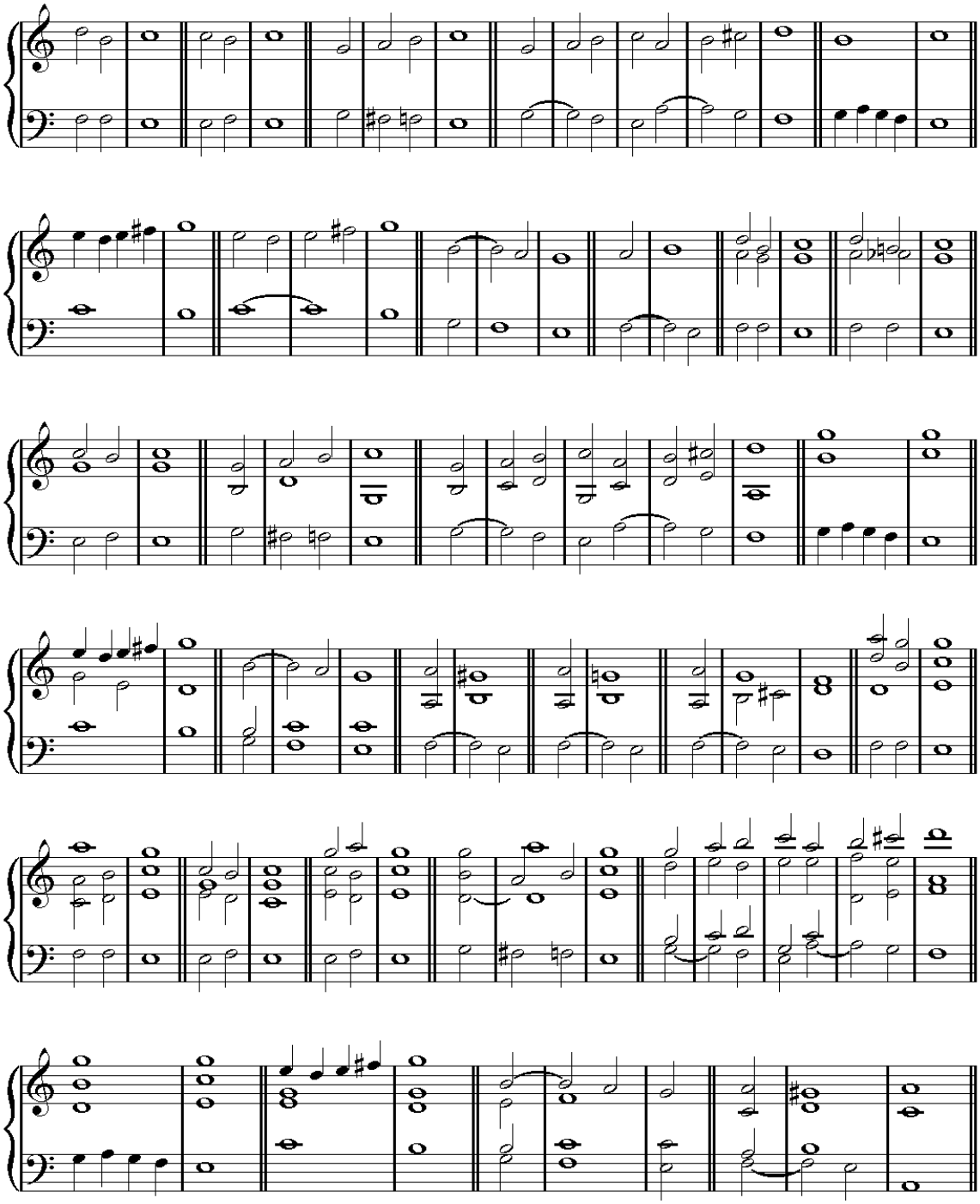
Příklad 108

Někdy zmenšenou kvartu používáme také v druhém obratu zvětšeného kvintakordu (viz příklad č. 109).



Příklad 109

Zvětšenou kvartu můžeme používat (1) buď jako v basovém hlasu připravený akordický tón, nebo někdy bez přípravy, (2) jako průchodný tón, (3) zřídkakdy jako průtah (viz příklad č. 110).

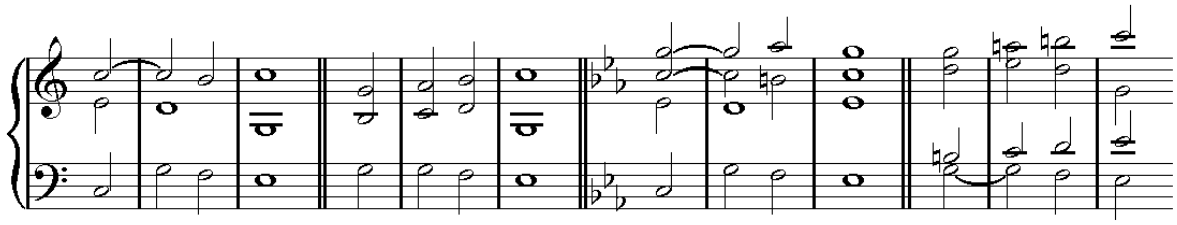


Příklad 110

Bas může tvořit sled dvou kvart pouze za následujících podmínek:

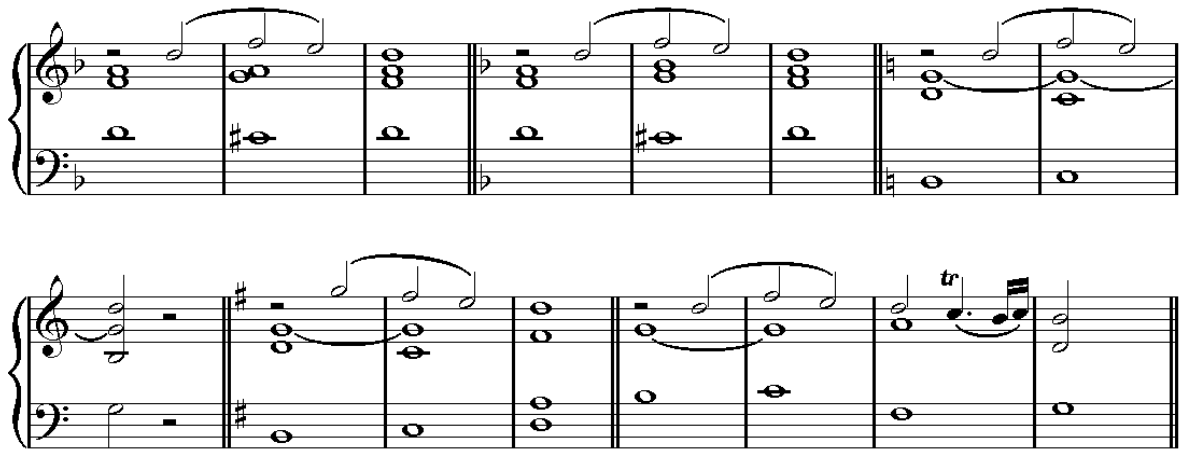
1. Druhá kvarta musí být zvětšená.
2. Harmonie musí být více než dvojhlasá.

3. Bas musí při postupu k druhé kvartě sestupovat intervalem velké sekundy (viz příklad č. 111).



Příklad 111

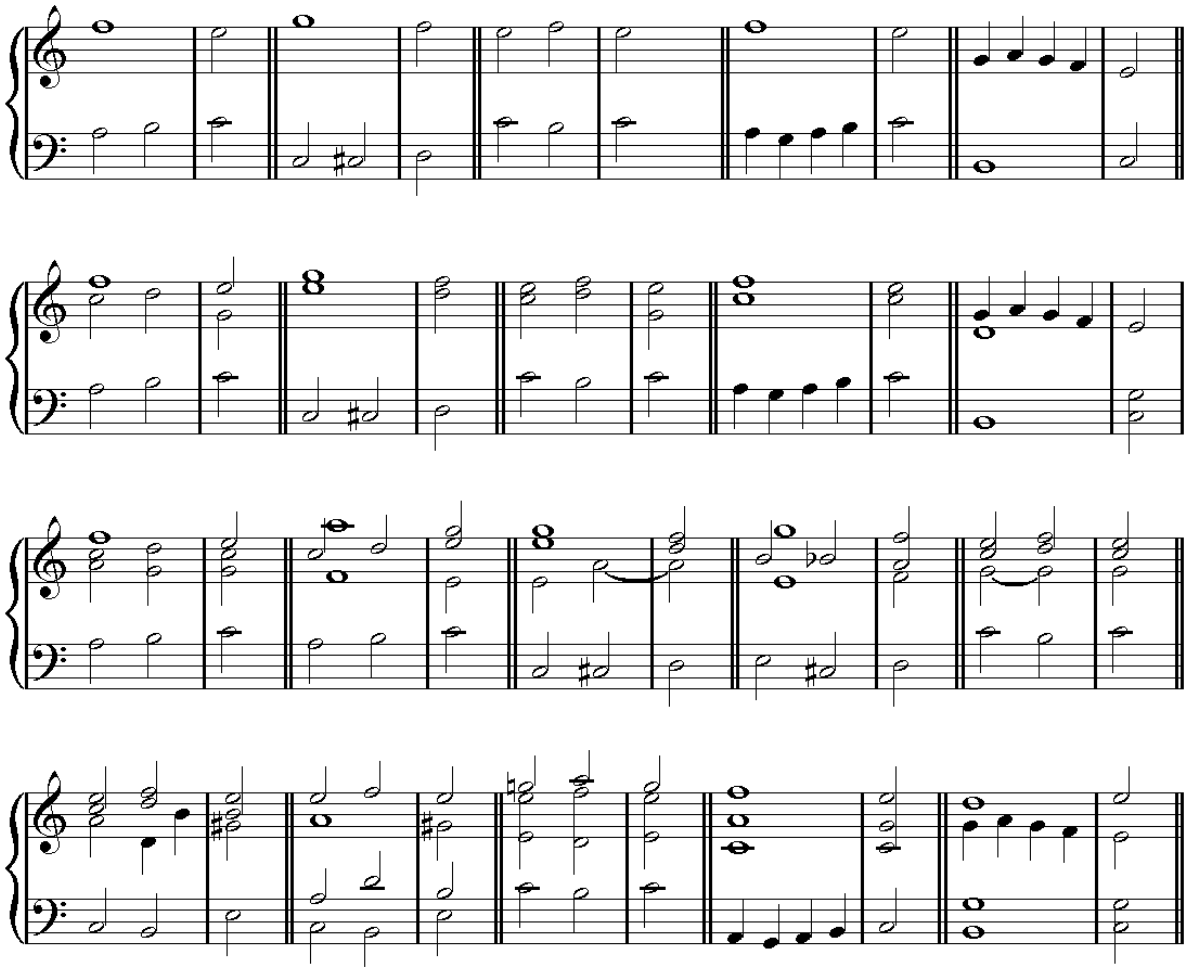
Poznámka: Zmenšená, čistá nebo zvětšená kvarta může zaznívat *bez přípravy*, pokud se použije jako ozdoba (*appoggiature*) v melodii a zejména v nejvyšším hlasu (viz příklad č. 112).



Příklad 112

O zmenšené, čisté a zvětšené kvintě.

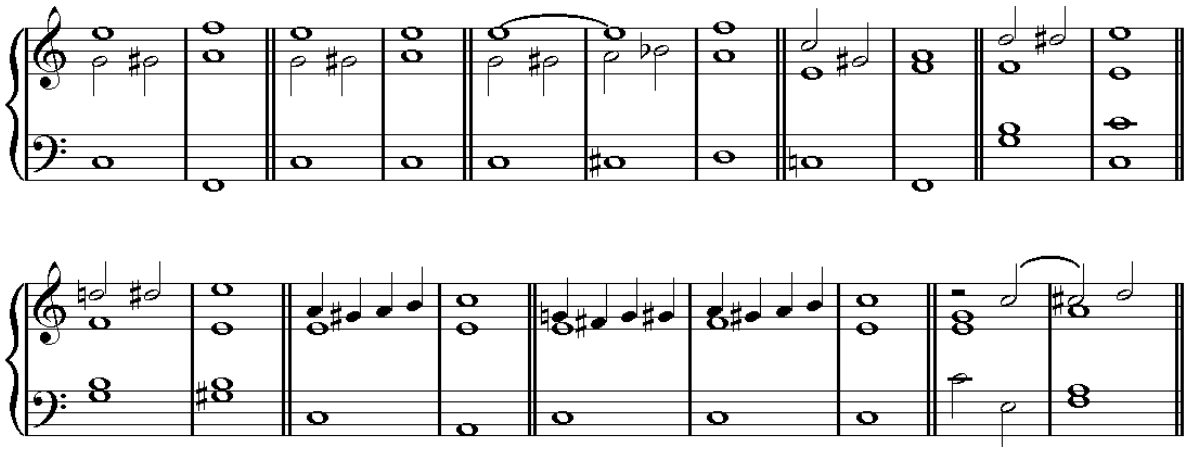
Zmenšená kvinta se používá buď jako akordický tón (připravený a nepřipravený), nebo jako průchodný tón (viz příklad č. 113).



Příklad 113

Neexistují doporučení ke tvoření čisté kvinty, platí pouze, že nelze vytvořit sled kvint v rovném pohybu. V moderním stylu existuje ještě několik výjimek z tohoto pravidla. V tomto stylu se toleruje sled čistých kvint v protipohybu.

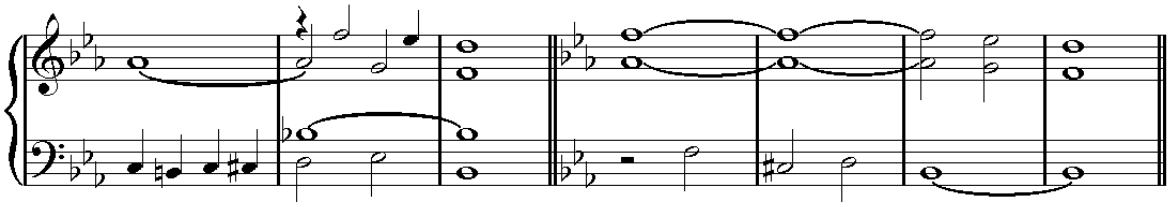
Zvětšená kvinta se může realizovat vždy, když ji předchází čistá kvinta. Ale zejména se používá buď jako průchodný tón, nebo jako ozdoba (viz příklad č. 114).



Příklad 114

O zmenšené, malé, velké a zvětšené sextě.

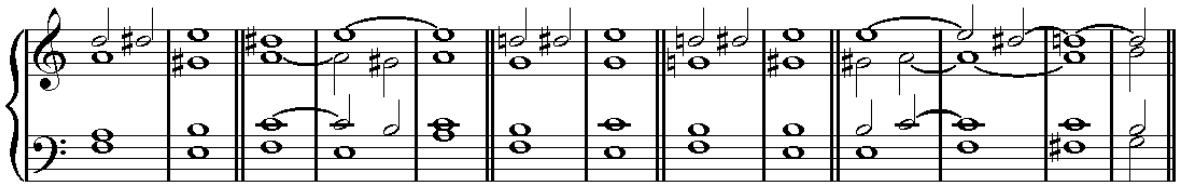
Zmenšená sexta se nepoužívá; přesto ji použít můžeme (ačkoli jenom zřídkakdy) buď jako průchodný tón, nebo jako ozdobu (viz příklad č. 115).



Příklad 115

Neexistují doporučení ke tvoření čisté kvinty.

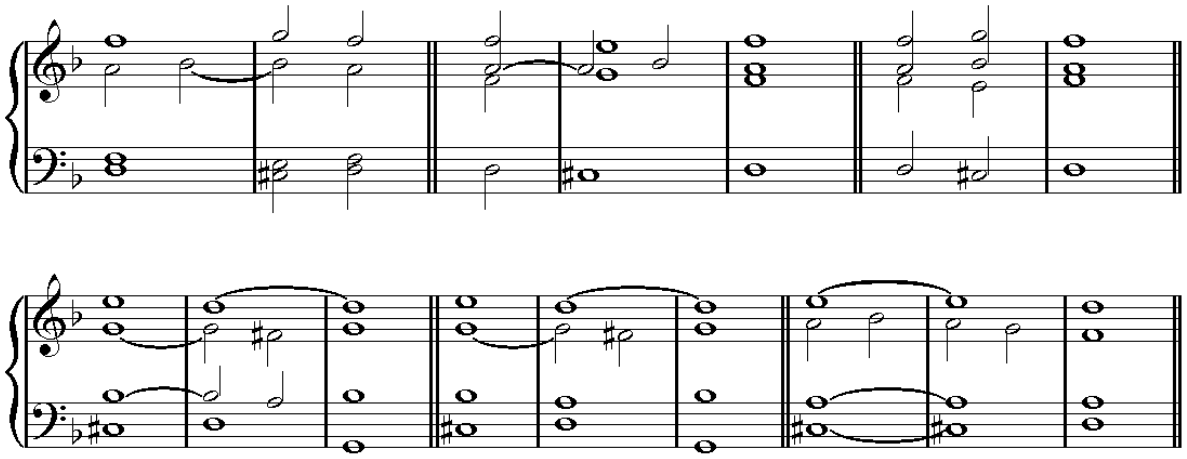
V moderním stylu se často používá zvětšená sexta. Ve všech následujících příkladech je použita správně (viz příklad č. 116).



Příklad 116

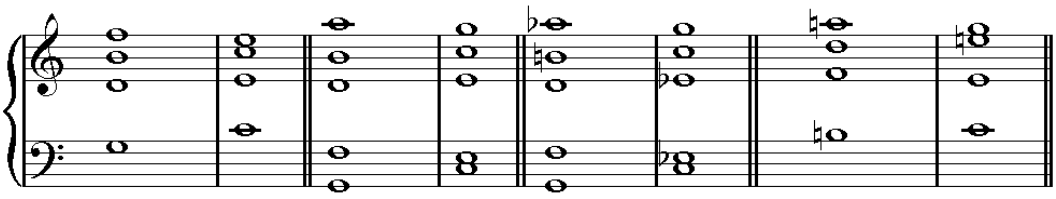
O zmenšené, malé a velké septimě.

Zmenšená septima má v současnosti značné využití, buď jako akordický tón, nebo jako melodický tón, připravený i nepřipravený (viz příklad č. 117).



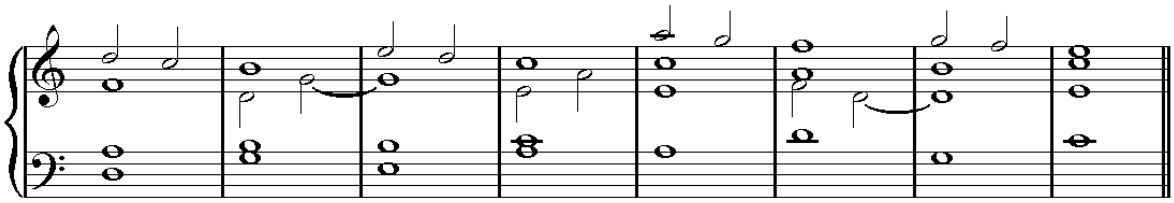
Příklad 117

Malá septima se vždy připravuje v septakordech druhého a třetího druhu. Často zaznívá bez přípravy 1. v dominantním septakordu (zejména pokud zůstává v tónině), 2. ve velkém a malém nónovém akordu (viz příklad č. 118).



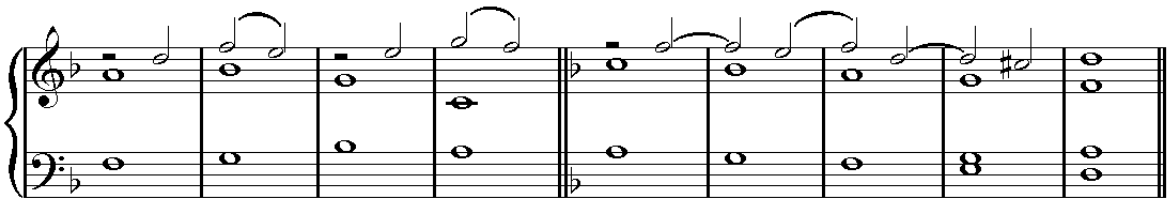
Příklad 118

Bez přípravy je malá septima správně vždy, když se používá jako v následujícím příkladu č. 119, kde se s ní zachází jako s průchodným tónem.



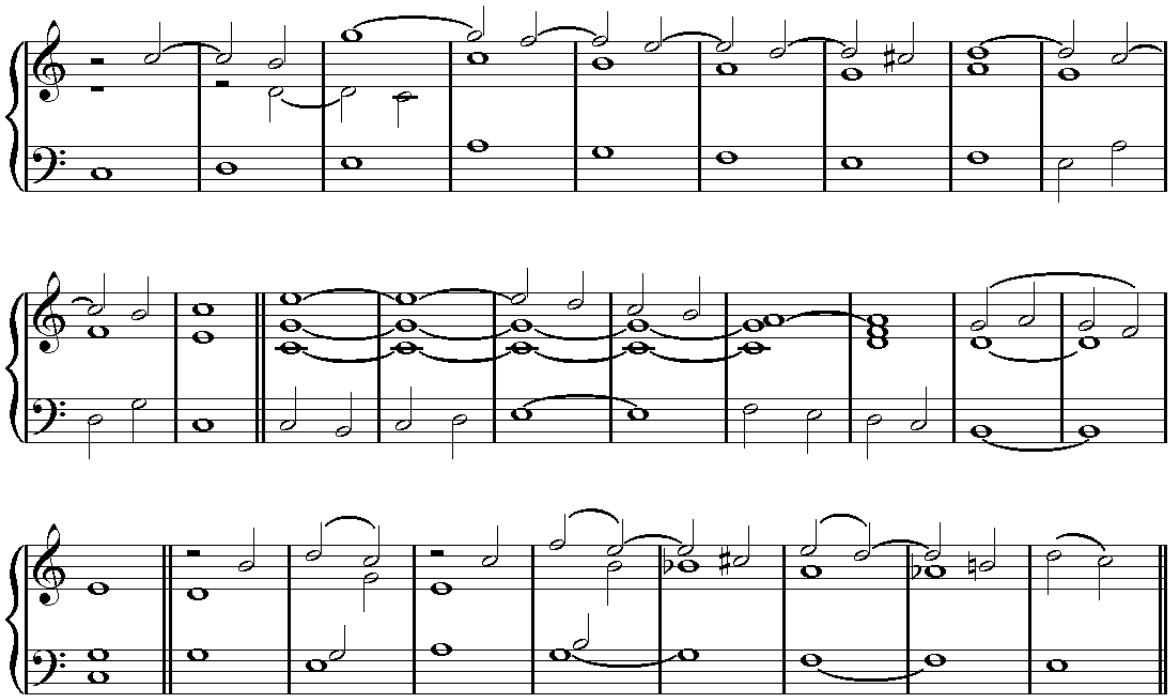
Příklad 119

Časté využití má malá septima také jako ozdoba a jako průtah (viz příklad č. 120).



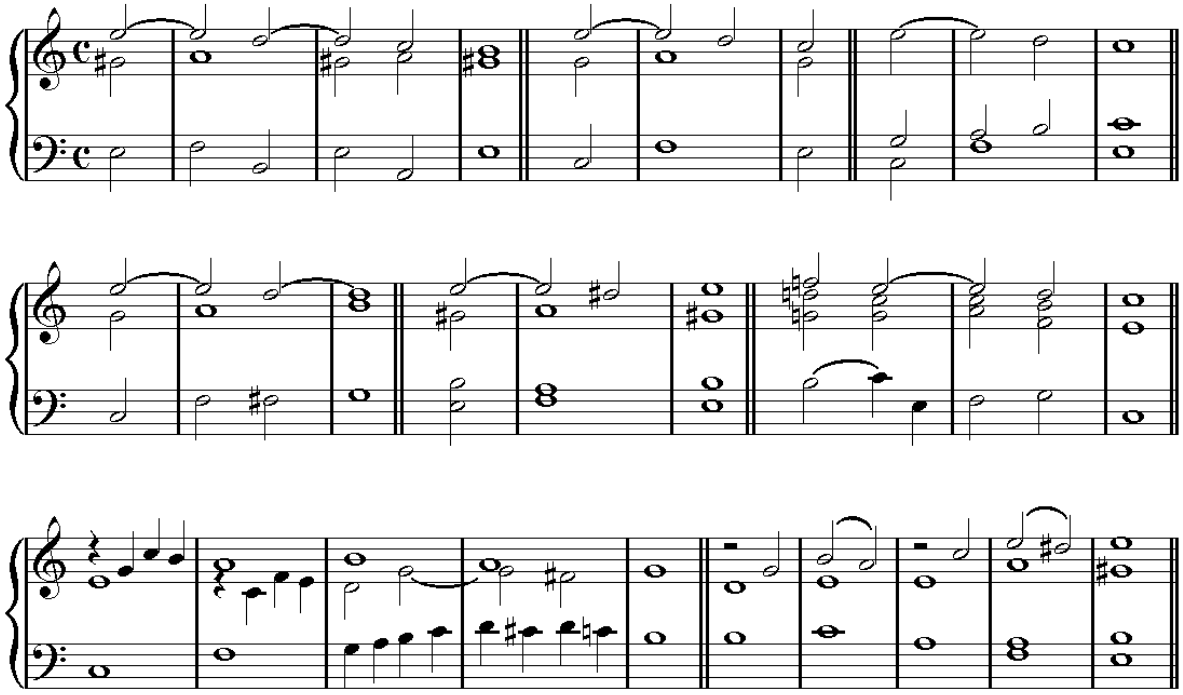
Příklad 120

Další příklad používání malé septimy (viz příklad č. 121).



Příklad 121

Pokud velká septima (která je silnou disonancí) není použita jako průchodný tón nebo ozdoba, pak musí být *vždy* připravena (viz příklad č. 122).



Příklad 122

O oktávě.

Neexistují doporučení ke tvoření oktávy: pouze nelze vytvořit sled oktáv v rovném pohybu od dvou- až po osmihlasou harmonii. Ale zejména ve volném stylu, pokud to pokládáme za vhodné, můžeme jeden hlas zdvojit v unisonu nebo v oktávě.

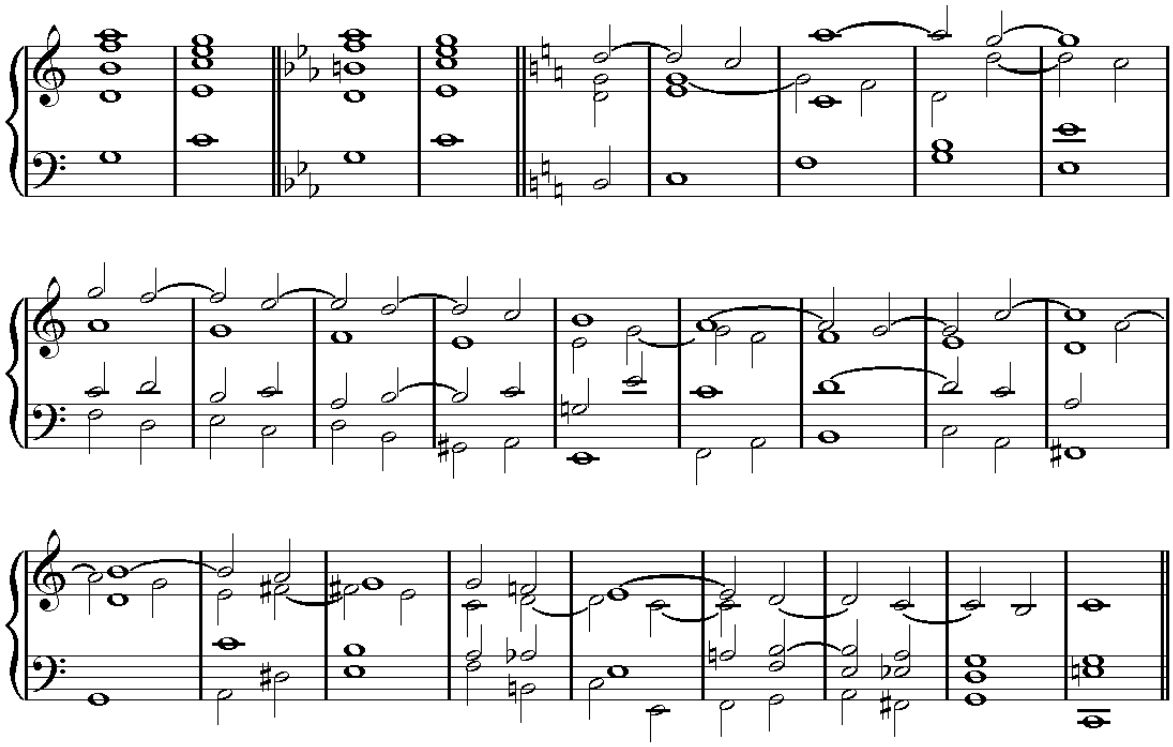
V moderním stylu se ve více jak tříhlasé harmonii často tvoří sled dvou oktáv v protipohybu.

O velké a malé nóně.

Nóna se odlišuje od sekundy tím, že musí být od basu vzdálena nejméně o interval nóny.

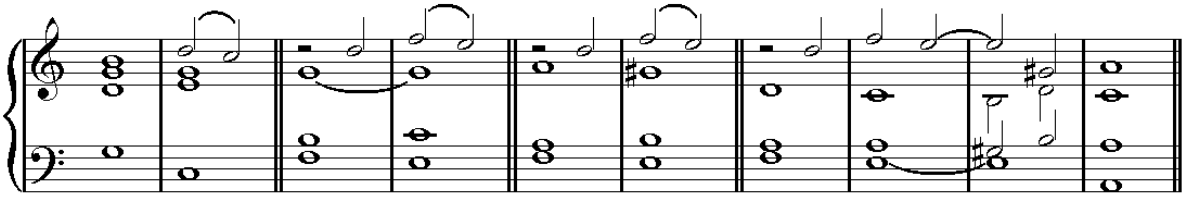
Nóna se používá ve velkém a malém nónovém akordu a při používání tohoto intervalu jako průtahu. Oba nónové akordy zaznívají téměř vždy bez přípravy. Umisťujeme je na dominantě tóniny a rozvádíme je do tóniky. Nóna se v průtahu používá na všech stupních stupnice. Ale musí být doprovázena alespoň tercií (viz příklad č. 123).[24]

[24] NOTY?? Ve velkém nónovém akordu se nóna (tón *a*) umisťuje do nejvyššího hlasu.



Příklad 123

Interval nóny (jak velké, tak i malé) se uplatňuje také jako ozdoba (viz příklad č. 124).

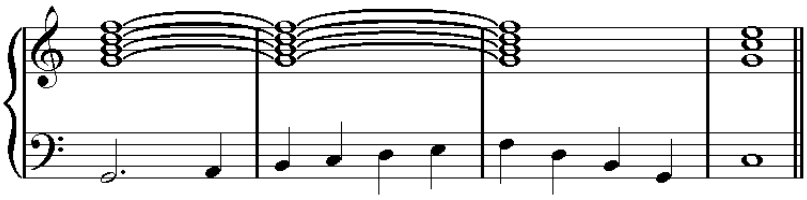


Příklad 124

V případě použití těchto příkladů je správné, aby harmonie byla co nejvíce *úplná*, zejména když je ozdobou *malá nóna*.

Zvláštní poznámka

Pokud je basový tón *disonancí*, nebo *citlivým tónem,* nezdvojuje se zejména při nástupu akordu. Může se zdvojit pouze jako průchodný tón a pokud je to ku prospěchu melodie – viz následující příklad č. 125, kde je zdvojen citlivý tón *h* a disonantní tón *f*.



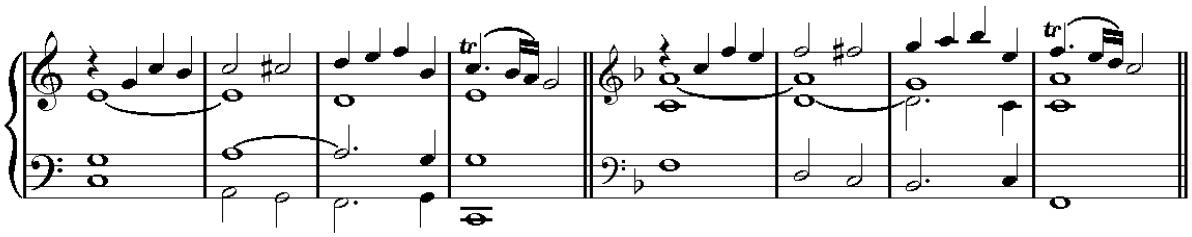
Příklad 125

Jako *průchodné tóny* jsou správné všechny intervaly. Stejně tak i v případě, kdy basový hlas tvoří *prodlevu*, pokud ovšem zbývající harmonie mezi dalšími hlasy je *správná* a *čistá*.

Poznámka ke způsobu transponování bez modulace.

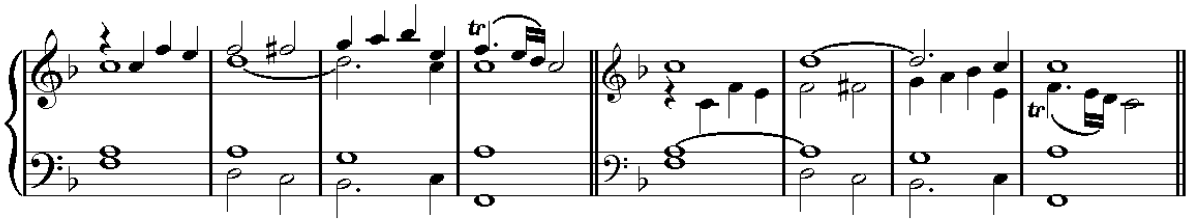
Existuje několik způsobů transponování. Zejména kvůli fuze a různým druhům kontrapunktu je musíme dobře znát:

1. Transponuje se z tóniny do tóniny, z tónu do tónu, z akordu do akordu a bez změny modu, to znamená z dur do dur. Tato transpozice patří k nejběžnějším (viz příklad č. 126).



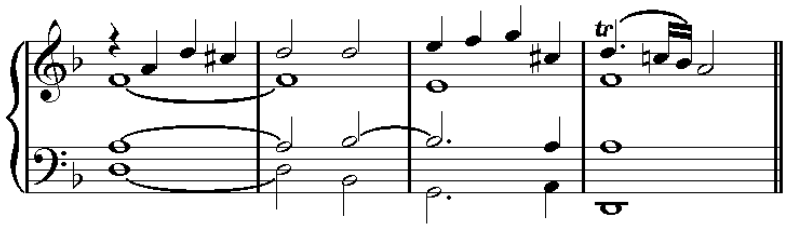
Příklad 126

Často se stává, že skladatel při transponování jinak rozmístí hlasy, přiblíží je k sobě, nebo naopak oddálí, nebo je dokonce převrátí (pokud je to možné) (viz příklad č. 127).



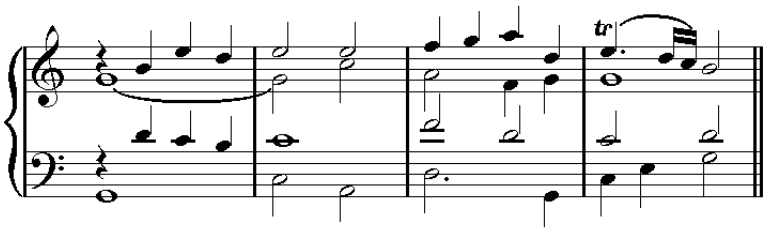
Příklad 127

2. Transponuje se z dur do moll a obráceně. Když se transponuje tímto způsobem, mění se modus a často se stává, že při transponování durové fráze je skladatel nucen trochu pozměnit harmonii, aby ji přizpůsobil mollovému modu (viz příklad č. 128).



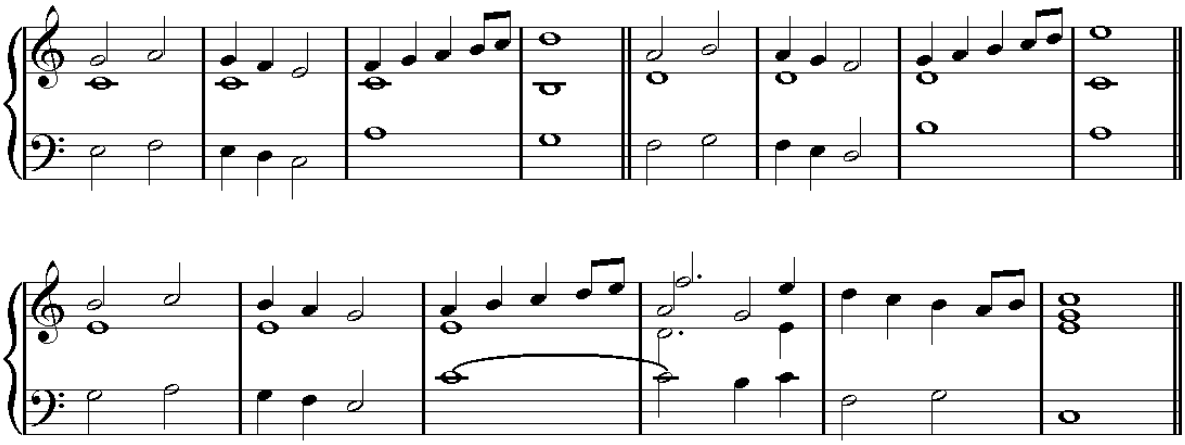
Příklad 128

3. Třetím způsobem transponování je opakování jedné fráze na dalším stupni stejné tóniny bez modulace, nebo s pouhou tzv. nahodilou modulací. Předcházející melodie příkladu č. 126 (1) je nyní zopakována o tercii výš, ale zůstává v C dur. Protože harmonie v tomto příkladu nemůže posloužit pro toto transponování, musela se pojmout jinak (viz příklad č. 129).



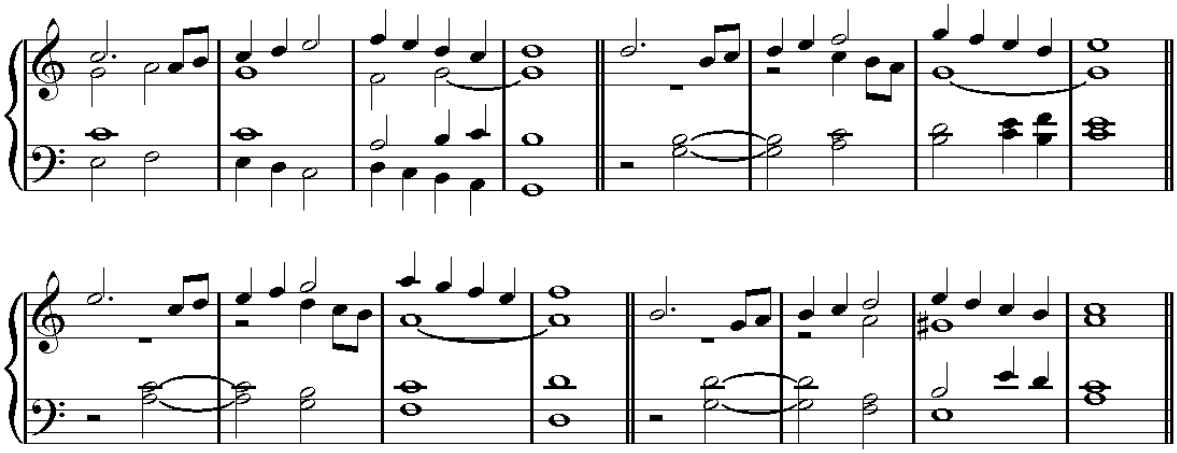
Příklad 129

Vyskytují se ovšem případy, kdy (při transponování bez modulace) melodie a harmonie zůstávají podobné: jako v následujícím příkladu č. 130, kdy se melodie i harmonie nacházejí v C dur na třech rozdílných stupních, aniž by tuto tóninu opustily.



Příklad 130

V dalším příkladu č. 131 se melodie nachází na čtyřech rozdílných stupních tóniny C dur, ale pokaždé je doprovázena jiným způsobem.



Příklad 131

Harmonie v příkladu č. 131 tvoří na konci nahodilou modulaci do a moll. Uvedený druh průchodné modulace se může uskutečnit v průběhu této transpozice, pokud se k tomu melodie přirozeně hodí a skladatel to pokládá za vhodné. Je jasné, že tento prostředek transponování nelze použít, jakmile si melodie a harmonie odporují. Třetí druh transponování byl často používán v dílech našich slavných skladatelů. A přesto nebyl v učebnicích nikdy zmíněn.

VI.
Nová teorie rozvádění disonantních akordů podle moderního systému

Disonantní akord má vždy přirozený rozvod, ale kromě tohoto rozvodu může mít řadu jiných, které patří mezi výjimky. Na základě jakého principu se tyto výjimky mohou realizovat? Právě v tomto bodu všechny učebnice mlčí. Protože je ovšem velmi důležité tento princip dokonale poznat, budeme ho v této kapitole rozvíjet.

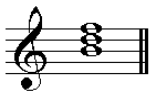
V disonantním akordu nejsou všechny tóny disonantní, ale pouze jeden, nebo dva – a zbývající tóny jsou konsonantní. Pro objasnění tohoto předmětu je nutné u každého akordu přesně vědět, které jsou jeho disonantní tóny, protože na tyto tóny se budou aplikovat všechny následující poznámky. V každém disonantním akordu si označíme disonantní tóny.

Obecné pravidlo.

Tón je v akordu disonantní, jakmile disonuje se základním tónem (fundamentálním basem) tohoto akordu.

1. disonantní akord neboli zmenšený kvintakord (jeden disonantní tón):

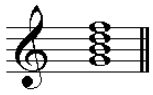
/aaa132/



Disonancí tohoto akordu je tón *f*, protože tón *f* disonuje s tónem *h*, fundamentálním basem akordu.

2. disonantní akord neboli septakord prvního druhu, neboli dominantní septakord (jeden disonantní tón):

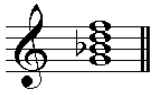
/bbb132/



Fundamentálním basem je tón *g* a tón *f* je tudíž disonancí.

3. disonantní akord neboli septakord 2. druhu (jeden disonantní tón):

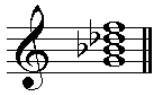
/ccc132/



Fundamentálním basem je tón *g* a tón *f* je tudíž disonancí.

4. disonantní akord neboli septakord třetího druhu (dva disonantní tóny):

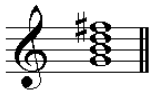
/ddd132/



Fundamentálním basem je tón *g* a disonancemi jsou tóny *des* a *f*.

5. disonantní akord neboli septakord čtvrtého druhu, neboli velký septakord (jeden disonantní tón):

/eee132/

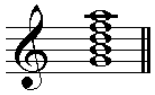


Fundamentálním basem je tón *g* a disonancí tón *fis*.[25]

[25] Haydn tento akord používal tak, že kvintu zvýšil posuvkou-křížkem o půltón. Viz třetí takt následujícího příkladu č. 132.

6. disonantní akord, neboli velký nónový akord (dva disonantní tóny):

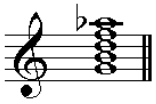
/fff132/



Fundamentálním basem je tón *g* a disonancemi tóny *f* a *a*.

7. disonantní akord, neboli malý nónový akord (dva disonantní tóny):

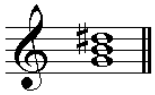
/ggg132/



Fundamentálním basem je tón *g* a disonancemi tóny *f* a *as*.

8. disonantní akord neboli akord se zvětšenou kvintou /zvětšený kvintakord/ (jeden disonantní tón):

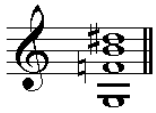
/hhh132/

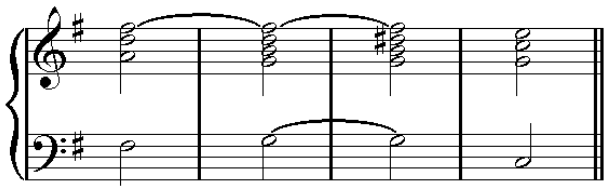


Fundamentálním basem je tón *g* a disonancí tón *dis*.

9. disonantní akord neboli akord se zvětšenou kvintou a malou septimou (dva disonantní tóny):

/jjj132/



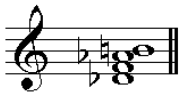


Příklad 132
Tento alterovaný tón se nutně stává novou disonancí, kterou je třeba vzestupně rozvést o půltón.

Fundamentálním basem je tón *g* a disonancemi tóny *dis* a *f*.

10. disonantní akord neboli akord se zvětšenou sextou (tři disonantní tóny vzhledem k fundamentálnímu basu, který je předpokládán/domýšlen):

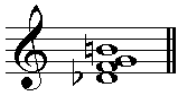
/kkk132/



Fundamentálním tónem akordu je tón *g*, jak jsme si to názorně ukázali v „Pojednání o harmonii“. Disonantními tóny jsou tudíž *des, f* a *as*. Ostatně každý z těchto tří tónů disonuje s tónem *h*, který je jedinou konsonancí akordu.

11. disonantní akord neboli akord se zvětšenou kvartou a sextou (dva disonantní tóny):

/lll132/



Fundamentálním basem je tón *g* a disonancemi tóny *des* a *f*.

Disonantní tón můžeme ve správné harmonii používat pouze za následujících podmínek:

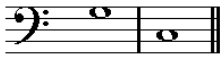
1. Když se rozvádí bezprostředně bez ohledu na akord, do něhož se rozvod tvoří; v takovém případě disonance téměř vždy klesá o půltón.[26]
2. Když se prostřednictvím výběru následujícího akordu znovu stává konsonancí (aniž by disonantní tón změnil místo).
3. Když v následujícím akordu zůstává disonancí (aniž by disonantní tón změnil místo), aby se rozvedl později.
4. Když skáče z jednoho hlasu do druhého, aby právě v něm vytvořil svůj rozvod; v takovém případě je nutné, aby mohl zaznít bez přípravy.
5. Když se používá melodicky, nebo v rozloženém akordu, v němž může často zůstat bez rozvodu.

Těchto pět bodů si nyní podrobněji vysvětlíme:

[26] Ve dvou akordech se zvětšenou kvintou (č. 8 a 9) se alterovaný tón (zvětšená kvinta) musí vždy rozvádět vzestupně. V akordu se zmenšenou kvintou (č. 1) se disonance podle okolností může rozvádět vzestupně nebo sestupně.

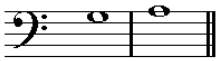
1. Disonantní akord se rozvádí pravidelně (podle přirozené zákonitosti), když jeho fundamentální bas tvoří s fundamentálním basem následujícího akordu interval spodní kvinty, která je téměř vždy čistou kvintou, například:

/mmm132/



Když tato podmínka není dodržena, utvoříme výjimku ve sledu akordů, například:

/nnn132/

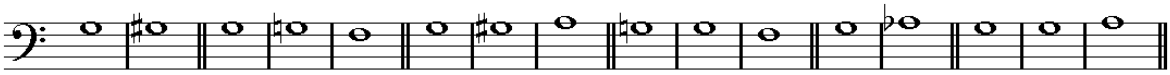


Ale disonantní tón *f* v prvním akordu sestupuje k tónu *e* druhého akordu a přitom se v obou příkladech rozvádí, tudíž tvoří svůj pravidelný rozvod. Z toho vyplývá, že disonantní akord můžeme rozvádět podle výjimky, zatímco jeho disonantní tón tvoří pravidelný rozvod. Tato důležitá poznámka nám dává příležitost zformulovat následující pravidlo, které je pro praxi velmi důležité.

Obecné pravidlo.

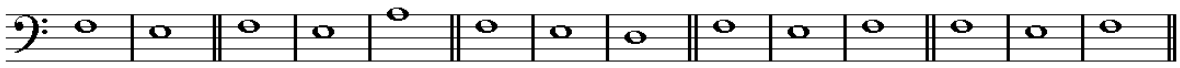
Disonantní akord se podle výjimky může rozvádět různými způsoby, pokud se jeho disonantní tón rozvádí pravidelně.

Podle tohoto principu může mít dominantní septakord všechny následující rozvody, protože disonantní tón *f* zde může a musí při svém rozvodu vždy klesat k tónu *e* (viz příklad č. 133).



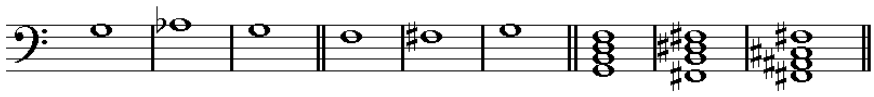
Příklad 133

Toto pravidlo lze rovněž aplikovat na situaci, při níž se disonantní tón tohoto akordu nachází v basu (viz příklad č. 134).



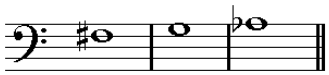
Příklad 134

Z tohoto pravidla neexistuje mnoho výjimek, z nichž nejlepší jsou ty, u kterých disonantní tón *f* při rozvodu stoupá o půltón (viz příklad č. 135).



Příklad 135

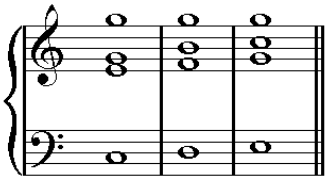
K těmto třem výjimkám můžeme připojit následující, kdy tóny *c* a *e* (dva disonantní tóny v prvním akordu) při rozvodu namísto klesání stoupají o půltón (viz příklad č. 136).



Příklad 136

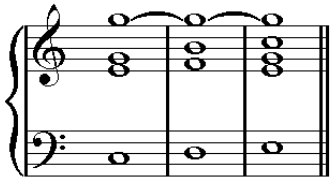
Při vzestupném sledu zmenšených septakordů můžeme disonance rovněž rozvádět vzestupně.

Ve čtyřech předcházejících případech (A, B, C, D) disonance při rozvodu s výjimkou stoupá pouze o půltón. Občas ovšem disonance stoupá také nepravidelně o celý tón (viz příklad č. 137).



Příklad 137

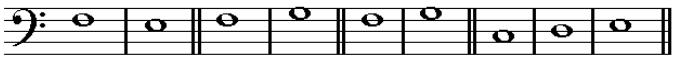
Tato licence (volnost) se může tolerovat, jestliže v basu zaznívá tón, na kterém by se měl rozvádět disonantní tón – pokud by nešlo o výjimku. Tento tón v basu vytváří účinek v oktávě zdvojeného tónu *e* (viz příklad č. 138).



Příklad 138

Tato licence se nesmí ani zneužívat, ani používat v jiných případech.

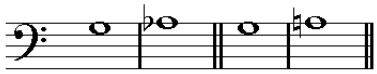
2. Disonantní tón se může stát konsonantním tónem i bez změny svého postavení, přestože se změnil akord (viz příklad č. 139).



Příklad 139

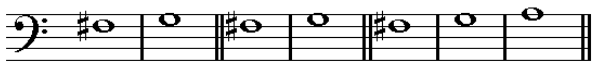
Disonantní tón *c* prvního akordu se stává konsonantním tónem v druhém akordu.

V následujícím příkladu č. 140 se disonantní tón *f* stává konsonancí v dalším akordu.



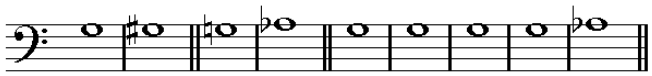
Příklad 140

V příkladu č. 141 se dva disonantní tóny *c* a *es* v následujícím akordu stávají konsonancemi.



Příklad 141

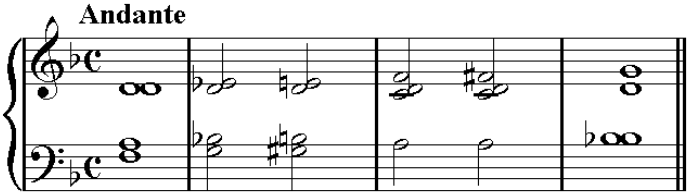
3. Disonantní tón se může stát disonancí následujícího akordu, aniž by změnil postavení, nebo byl alterován, což předpokládá sled nejméně dvou disonantních akordů (viz příklad č. 142).



Příklad 142

Disonantní tón *f* zůstane stále disonancí, ačkoli se akord změnil (viz případy A a B). V případu C tón *f* zůstává disonancí ve třech akordech. Pravidelně se rozvádí do tónu *e* čtvrtého akordu, který se rozvádí do pátého akordu.

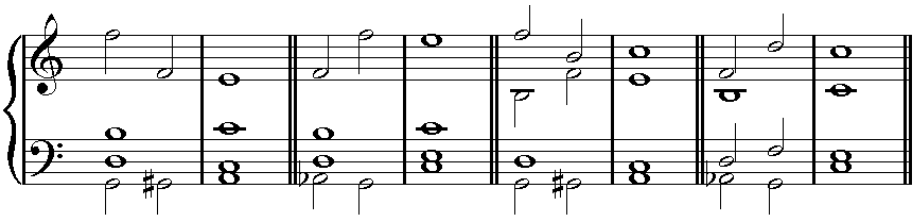
Mozart v předehře opery *Don Giovanni* právě na základě tohoto postupu vytvořil následující sled akordů (viz příklad č. 143).



Příklad 143

Ve druhém a třetím akordu je tón *d* disonancí a znovu se stává konsonancí ve čtvrtém akordu. Tón *c* ve čtvrtém a pátém akordu je rovněž disonancí a rozvádí se do šestého akordu.[27]

Je zřejmé, že pokud disonantní tón jednoho akordu zůstává disonantním tónem také v druhém akordu, stává se *společnou disonancí* obou akordů. Pokud společná disonance nepotřebuje přípravu,[28] potom má tu vlastnost, 1. že se může ve stejném hlase opakovat v oktávě, 2) že při zaznění druhého akordu může vyměnit hlasy (viz příklad č. 144).



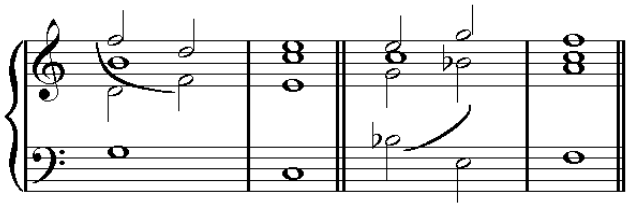
Příklad 144

V příkladu č. 144 (č. 1) disonance (tón *f*) klesá nebo stoupá o oktávu; v č. 2 je tato disonance při změně akordu přesunuta z nejvyššího do středního hlasu.

[27] Tón *c* ve čtvrtém akordu by měl být připraven. Mozart pokládal za vhodné, aby zde zazněl bez přípravy a nepřerušil tak chromatický postup.

[28] Příprava je přísně vyžadována pouze v septakordech druhého, třetího a čtvrtého druhu. Viz č. 3, 4 a 5 předcházející nomenklatury (na s. 59?? - s. 679).

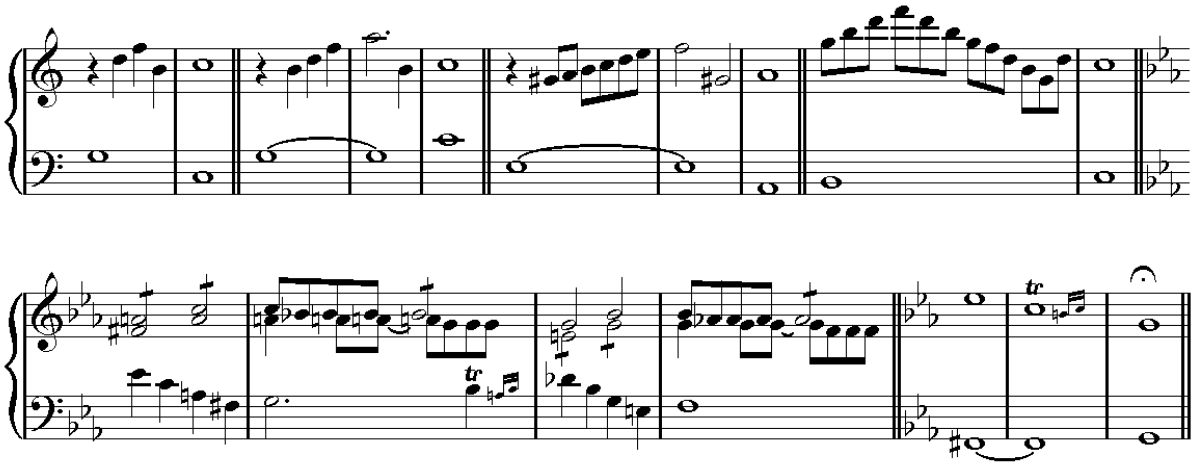
4. Podle toho, co jsme si právě řekli, je zřejmé, že disonantní tón (který nepotřebuje přípravu) se rovněž může přesunout z jednoho hlasu do druhého, aniž by se změnil akord (viz příklad č. 145).



Příklad 145

5. V průběhu melodie často může zaznívat nerozvedený disonantní tón za následujících dvou podmínek: 1. tento tón musí být následován jiným integrálním tónem akordu; 2. nesmí být předposledním tónem rozvodu; v tomto posledním případě by muselo jít o pravidelný rozvod.

V následujícím příkladu č. 146 jsou nerozvedené disonance označeny značkou (+).



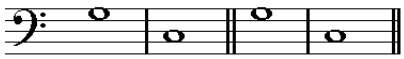
Příklad 146

Nepopíráme, že při nadužívání právě rozvíjené teorie by se mohly vytvořit tvrdé, nepříjemné a téměř nesnesitelné účinky. Nejde zde ovšem o zneužití, ale o poznání harmonických vlastností, které je v zájmu umění.

VII.

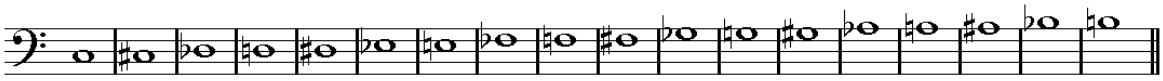
Přerušené kadence

Skutečná přerušená kadence se realizuje pouze tam, kde by se musela definitivně uzavřít hudební perioda prostřednictvím harmonických a melodických modelů, které znamenají jasný závěr. Když je kadence dokonalá, tak poslední akord je vždy dokonalý kvintakord na tónice v základním tvaru, jemuž předchází dokonalý dominantní akord (nebo dominantní septakord), rovněž v základním tvaru (viz příklad č. 147).



Příklad 147

Pokud skladatel druhý akord (závěrečný akord) převrátí, nebo na jeho místo postaví zcela jiný akord, potom kadenci přeruší. To se může realizovat mnoha způsoby. Kadenci nakonec můžeme přerušit na každém z tónů, které obsahuje následující tabulka (pokud se nachází v C dur, nebo v c moll) (viz příklad č. 148).



Příklad 148

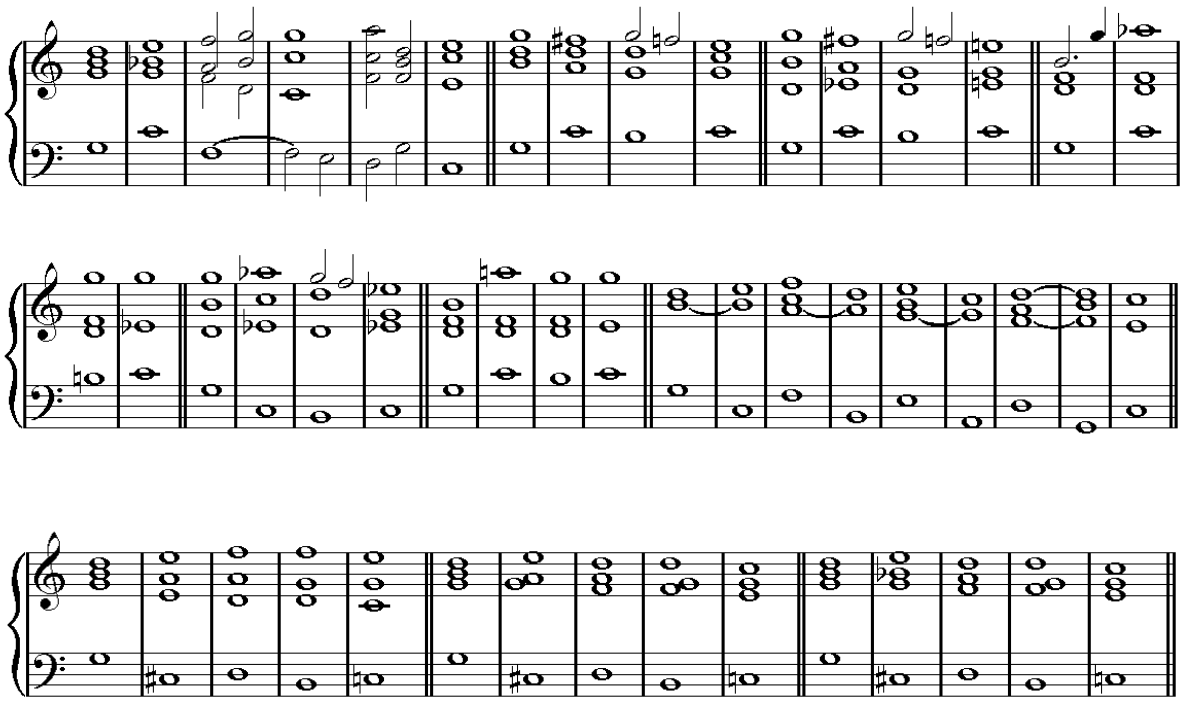
Některé přerušené kadence se mohou realizovat pouze v durovém modu, jiné zase pouze v mollovém. Některé se mohou realizovat v obou modech, ale jsou i takové, jejichž existence je závislá na akordické řadě, která je musí následovat a kterou si označíme v následující tabulce. Jiné kadence vyžadují podmínky, bez nichž by se nedaly realizovat. Tyto podmínky jsou všude, kde je to pokládáno za nezbytné, vyznačeny pomocí značky. Čtenář je nalezne na dalších cca 7?? stranách.

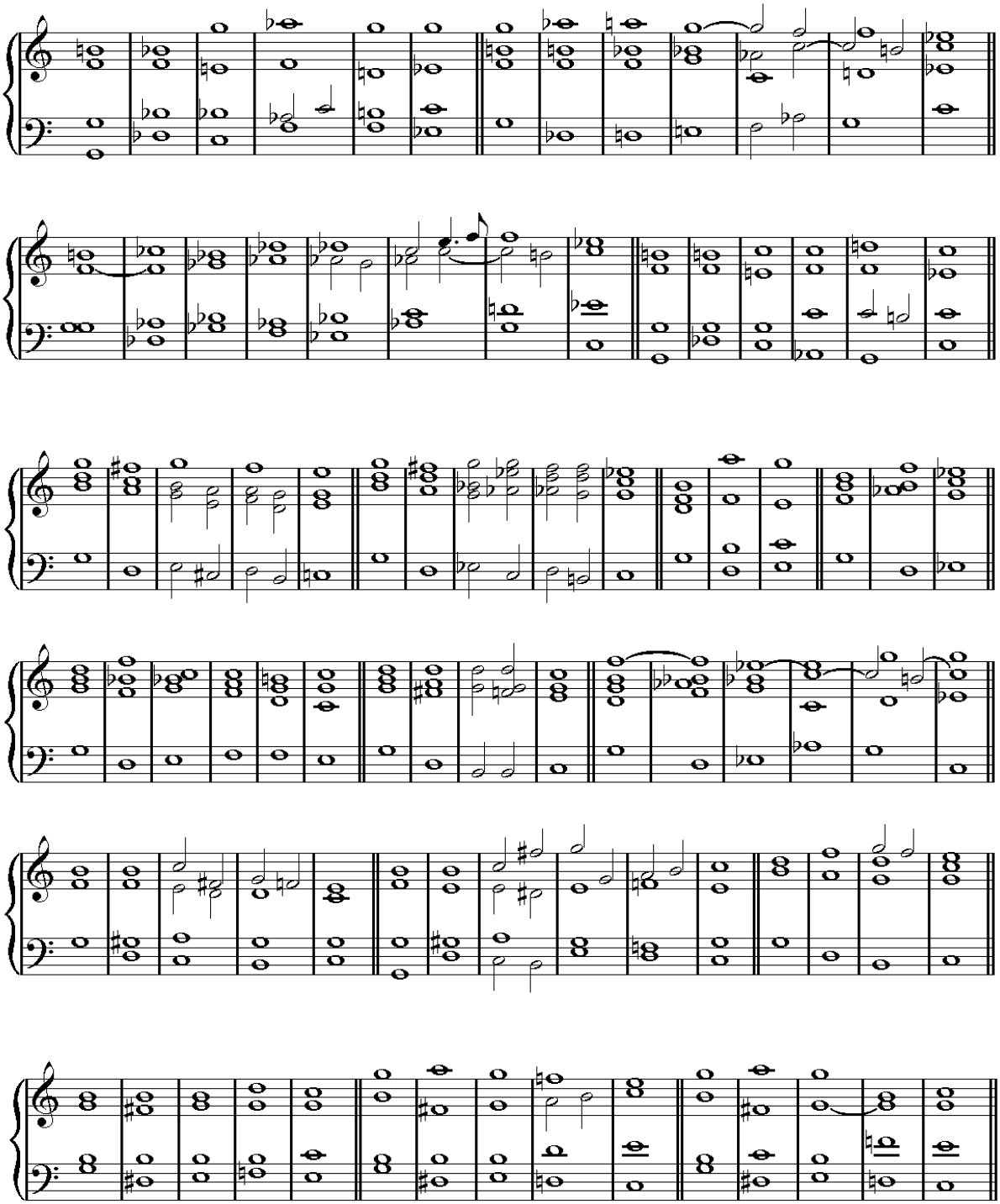
Protože akordy, které předchází dominantu, mohou být značně rozdílné, vycházíme vždy z akordu dominanty, který budeme označovat pomocí číslice 5 nebo 7, protože existují případy, kdy se musíme vyhýbat septimě. Takže ve všech příkladech je *druhý akord* tím akordem, na němž je kadence přerušena.

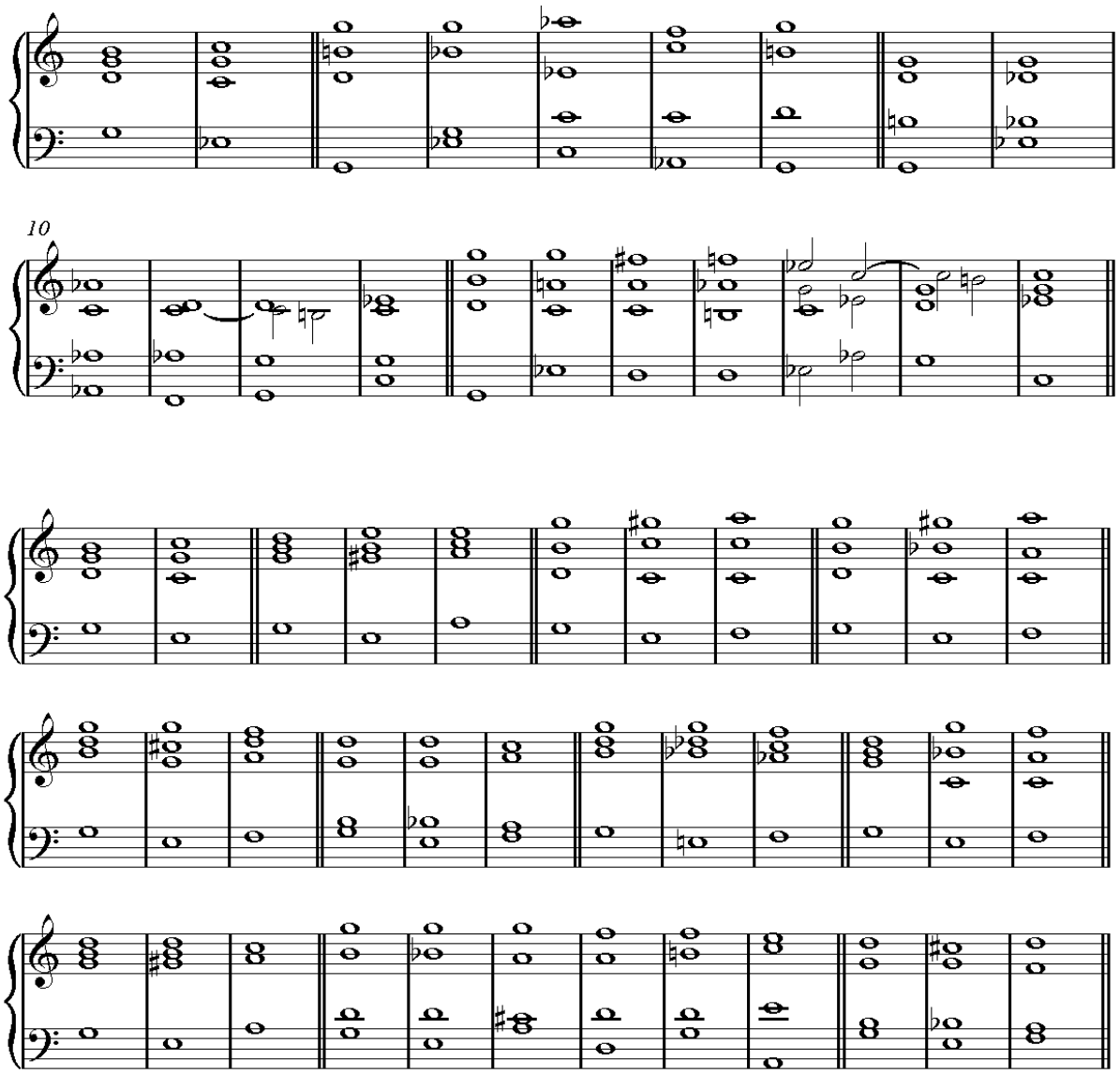
Při přerušení kadence můžeme přejít do jiné tóniny, to znamená modulovat, nebo se vrátit, abychom ji přerušily na jiném místě ve stejné tónině a nakonec ji ukončit.

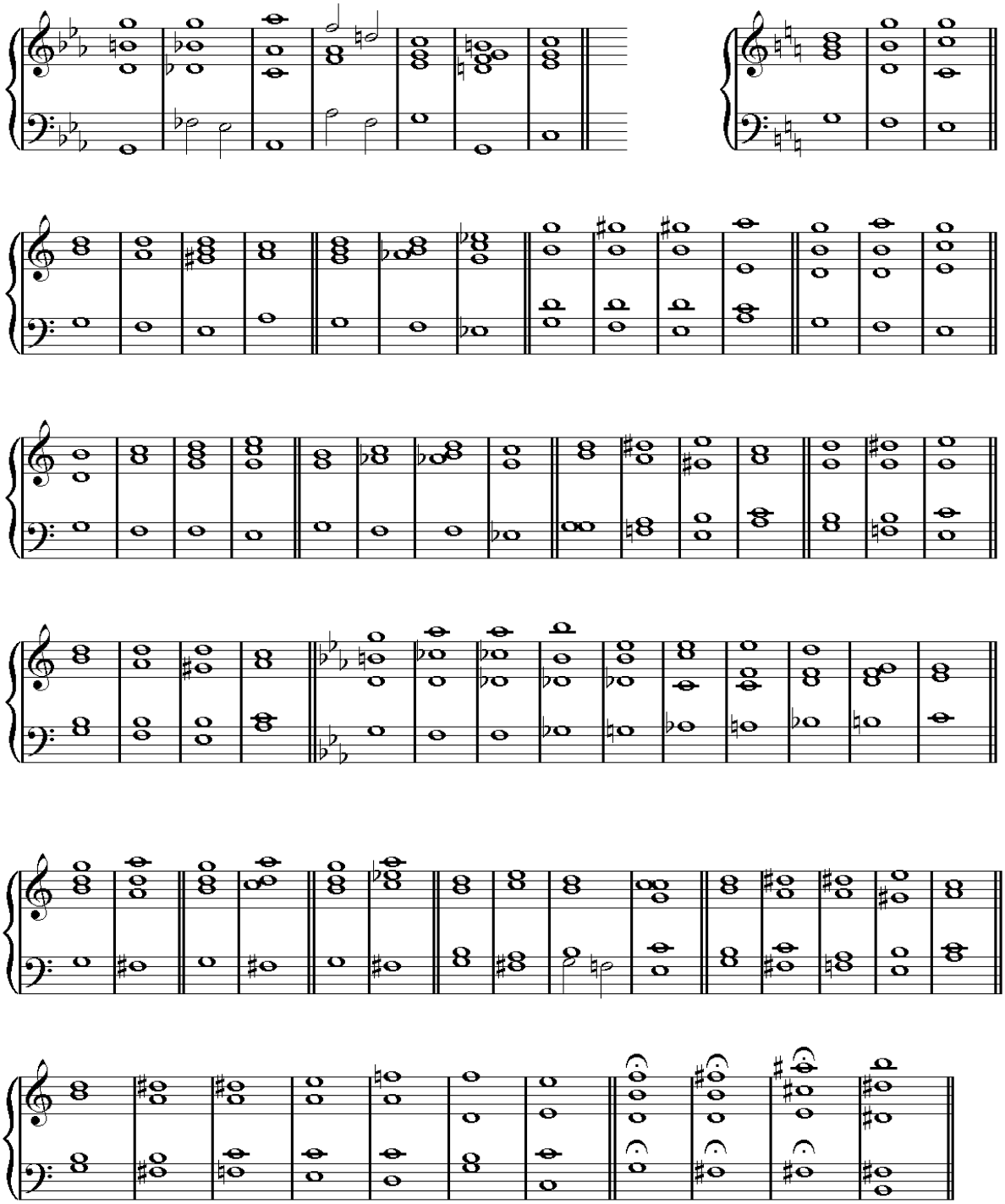
Několik přerušených kadencí v následující tabulce (viz příklad č. 149) je následováno řadou akordů, které jsou nezbytné pouze tehdy, když se chceme vrátit do tóniny. Celkový počet všech těchto kadencí je 129.

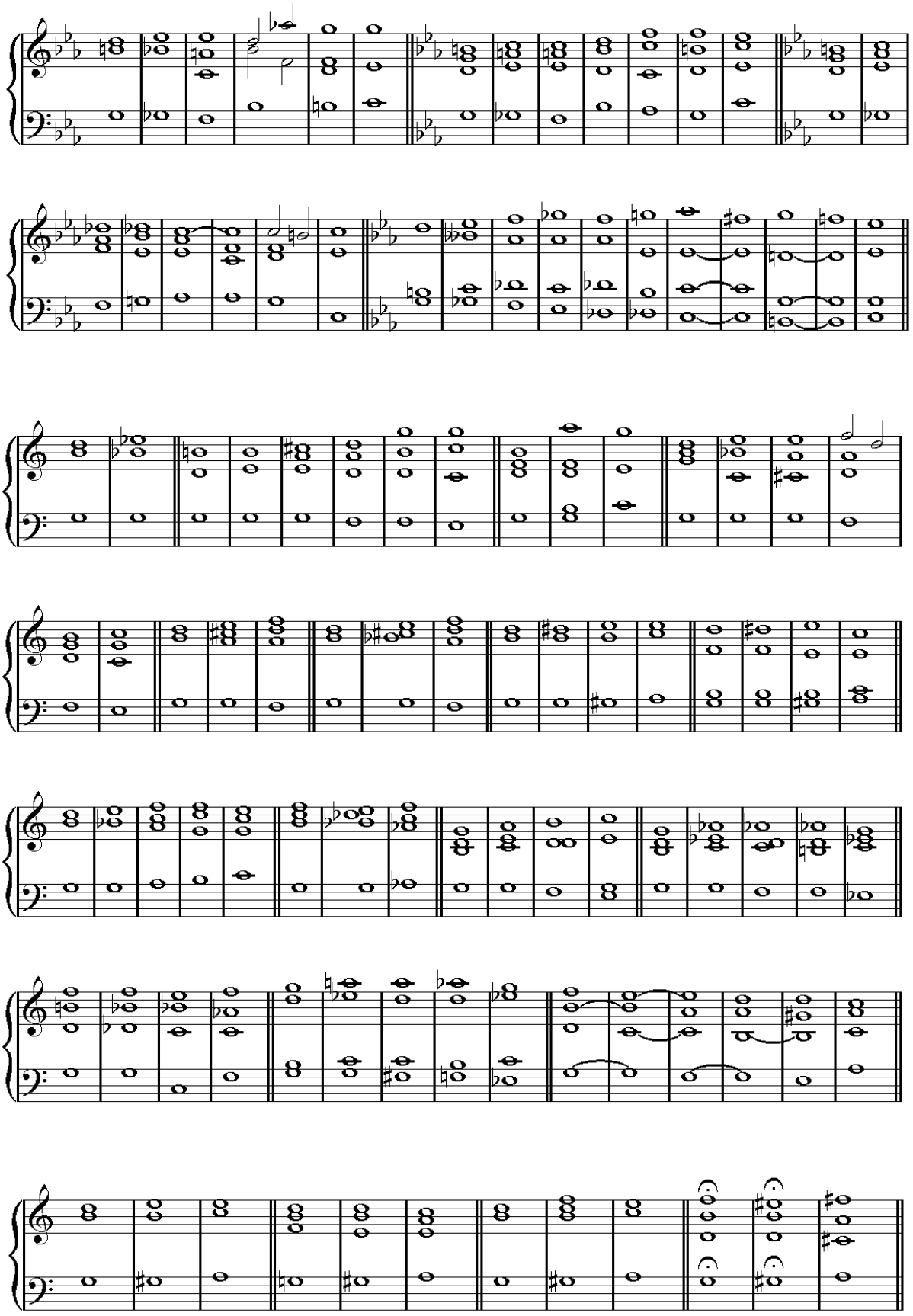
Tabulka přerušených kadencí, které začínají vždy na dominantě v C dur

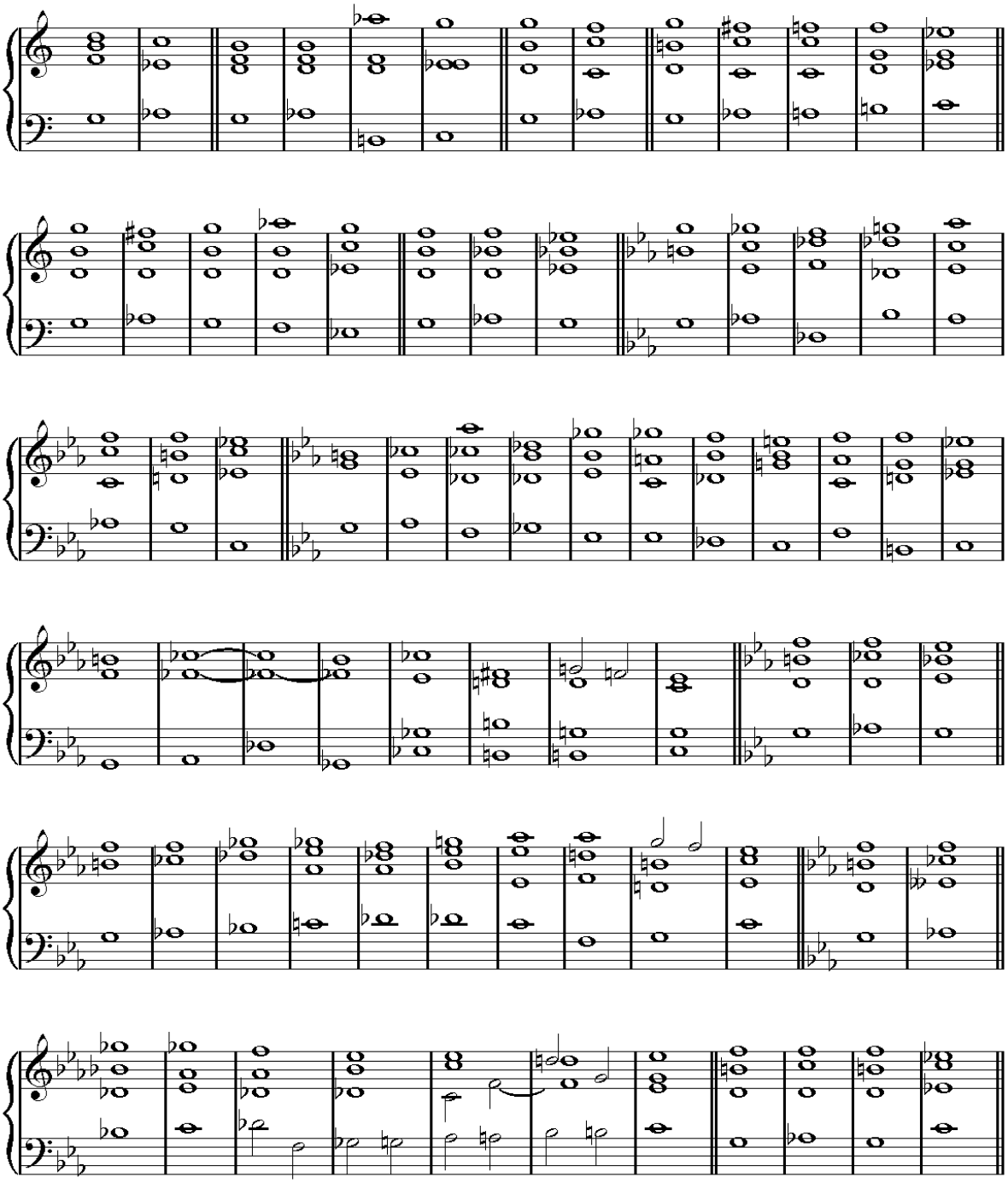


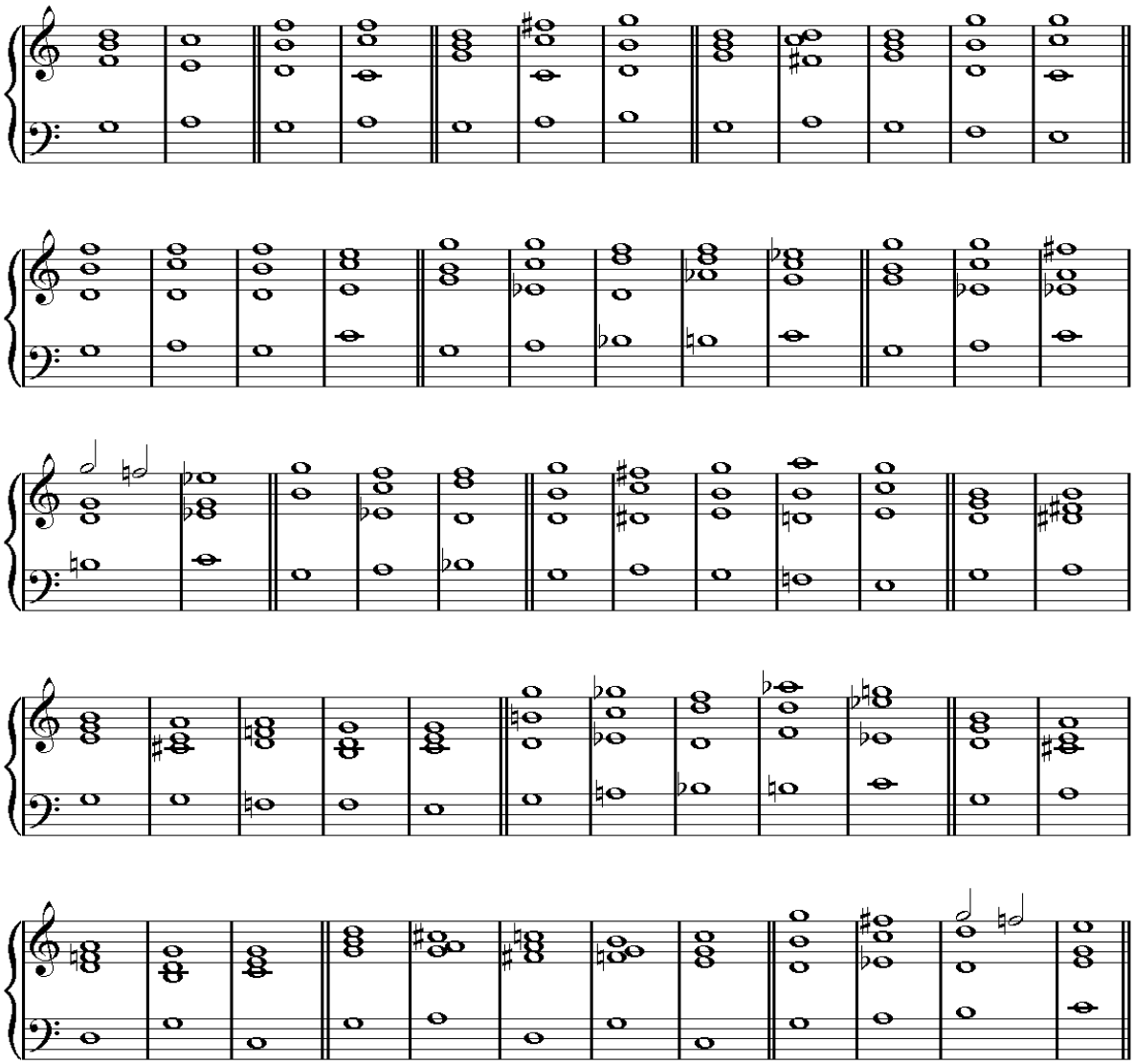


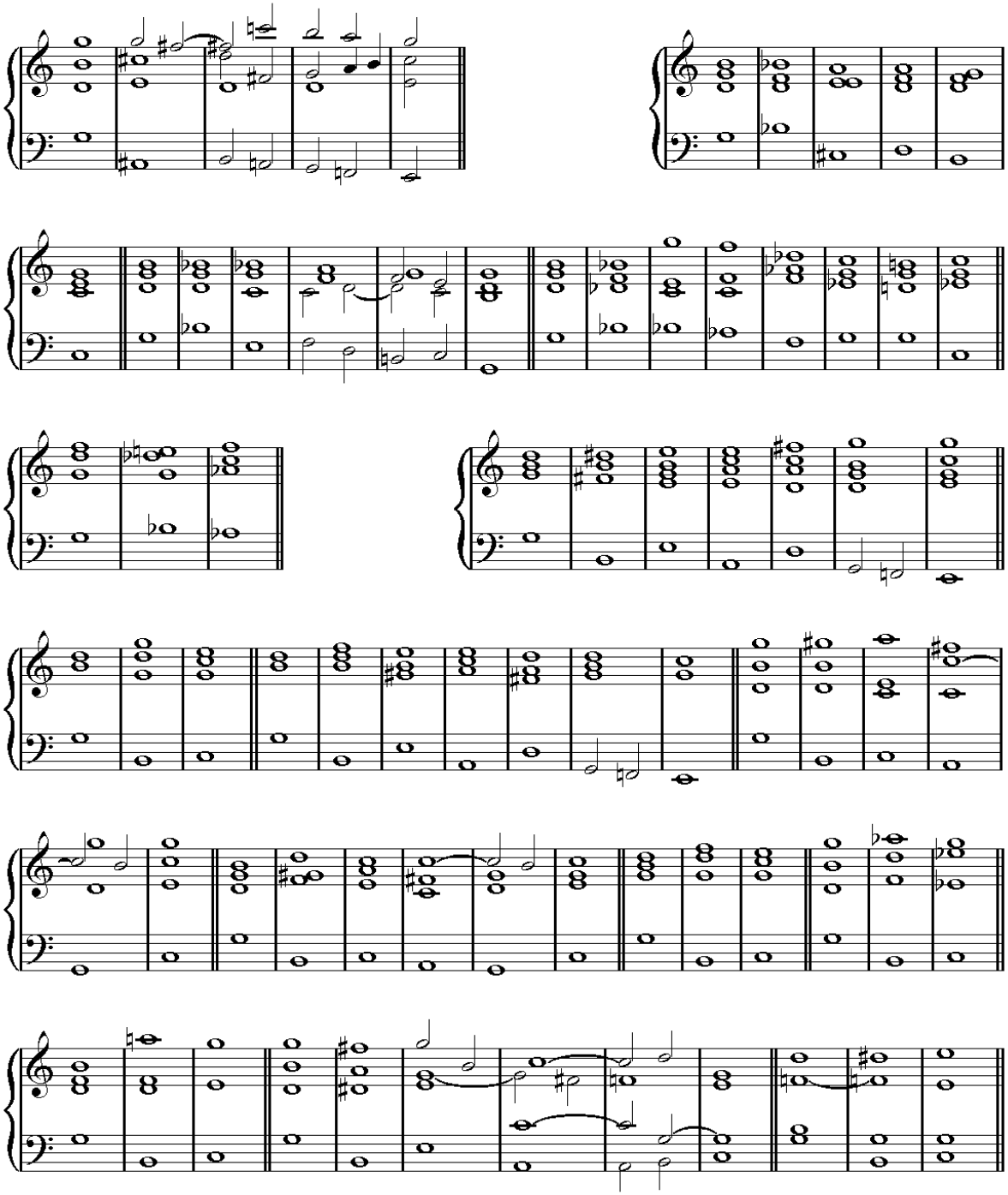

10









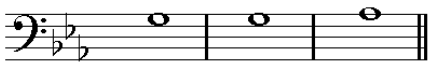


Příklad 149

/!!!POZOR!!! - všechno 1 až 17 budou podčarové poznámky k jednotlivým notovým příkladům č. 149!!!??/

(1) V řadě těchto přerušených kadencí není rozvržení hlasů volné.

(2) Přerušené kadence, u nichž nalezneme dvě slova *en mineur*, znamenají, že je preferován tento modus, nebo se mohou realizovat jenom v tomto modu.
(3) Přerušené kadence s označením *en majeur* znamenají, že je preferován tento modus, nebo se mohou realizovat jenom v tomto modu. Všechny ostatní případy znamenají, že se dají realizovat v obou modech.
(4) Ve čtyřech případech, kdy se kadence přerušuje na tónu *des*, nemůže zaznívat tón *d* v dominantním septakordu kvůli harmonické příčnosti, kterou by tón *d* utvořil s tónem *des* v basu v následujícím taktu.
(5) Tón *g* v basovém hlasu musí být v prvním taktu zdvojený, aby se tím zmírnila harmonická příčnost mezi basovým a altovým hlasem.
(6) V tomto příkladu, stejně jako ve dvou následujících, musí být v prvním akordu vypuštěn tón *d*, aby se nevytvořila harmonická příčnost s následujícím tónem *dis* v basovém hlasu; v těchto třech příkladech při zaznění prvního akordu můžeme zdvojit citlivý tón (*h*).
(7) Tento akord (který je septakordem se zmenšenou kvintou – *e-g,-hes-d*) nesmíme zaměňovat s akordem v příkladu L, který je velkým nónovým akordem *c-e-g-hes-d*, který zaznívá bez svého základního tónu.
(8) Také tento akord (který je septakordem se zmenšenou kvintou (*h-d-f-a*) nesmí být zaměňován s akordem v příkladu V, který je velkým nónovým akordem *g-h-d-f-a* zaznívajícím bez svého základního tónu *g*.
(9) Abychom tento přechod vytvořili s plným účinkem, je podstatné, abychom zůstali dostatečně dlouhou dobu na prvních třech akordech, což můžeme vyznačit značkou koruny. Může se ostatně vytvořit pouze tam, kde potřebujeme získat nápadný protiklad, vytvořit silné překvapení.
(10) Takovou přerušenou kadenci můžeme použít také v mollové tónině, pokud se akord rozvádí následujícím způsobem (viz příklad č. 150).



Příklad 150

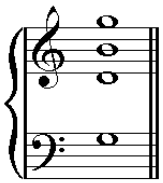
(11) Tento akord jsme číslovali dvěma způsoby (číslicí 7 a číslicí 5), abychom tím označili, že může zaznívat buď jako septakord nebo jako kvintakord.

(12) Přerušené kadence této tabulky, které, jako v tomto příkladu, doprovází hodně akordů, se bez tohoto sledu mohou obejít, pokud se skladatel nechce vrátit nazpět do základní tóniny. Může zůstat v první tónině, do které ho přivedla přerušená kadence, i když později se může vrátit do původně požadované tóniny.
(13) Mohlo by se zdát, že v tomto příkladu a v příkladu C se nenachází žádná přerušená kadence, ale pouze zadržení dokonalé kadence. Abychom zde nalezli přerušenou kadenci, musíme předpokládat /připustit/, že skladatelova fráze by mohla přirozeně končit ve druhém taktu; v takovém případě přerušuje kadenci, protože ji uzavírá až ve čtvrtém taktu.
(14) Akord v příkladu E a D není stejný; fundamentální bas je v jednom případě tón *a*, ve druhém *f*. Z tohoto důvodu se rozvádí dvěma odlišnými způsoby.
(15) V následujících třech příkladech musíme nechat v melodii tón *h* sestoupit na tón *hes*, protože jinak by byla nevyhnutelná harmonická příčnost.
(16) V prvním taktu tohoto příkladu se musíme vyhnout tónu *h*, jestliže má harmonie reálně pouze čtyři hlasy, protože nemůžeme vytvořit sestup na tón *hes* jako v předcházejících třech příkladech a protože by se zde zdvojila disonance, která se nachází v basovém hlasu; ale v orchestru, kde by od tónu *h* k tónu *hes* mohl klesat jiný basový hlas, bychom první akord s tónem *h* mohli použít.
(17) V následujících dvou příkladech musí tón *gis* předcházet tónu *g* a basový hlas postupovat protipohybem k tónu *h*.

VIII.

Tabulka, která obsahuje více než šedesát průtahů

Všechny průtahy jsou připraveny dokonalým kvintakordem *g-h-d*, který neustále zaznívá ve stejné pozici (viz příklad č. 151).



Příklad 151

Kromě toho, že je tato tabulka zajímavá, je současně také instruktivní a užitečná. Ostatně jsme si již všimli, že průtah je ze všech melodických tónů nejcennější, zejména v pokročilé kompozici. Podrobně jsme se průtahům věnovali již v našem *Pojednání o harmonii*.

Studenti jsou často uváděni do obtíží, když hledají přípravy pro průtahy, které by chtěli použít, přestože se první průtahy nabízejí hned, zejména po dokonalém kvintakordu, který poskytuje přípravu pro více jak šedesát průtahů. Právě to chceme ukázat v následující tabulce (viz příklad č. 152).[29] [30] [31] [32] [33]

[29] V následujících třinácti příkladech je tón *g* vždy průtahem a vždy se rozvádí do tónu *f*. Ale toto rozvedení se tvoří na třinácti různých akordech (mezi ně musíme počítat také obraty akordů), což poskytuje třináct různých průtahů, ačkoli vrchní hlas vždy na začátku tvoří stejné tóny.

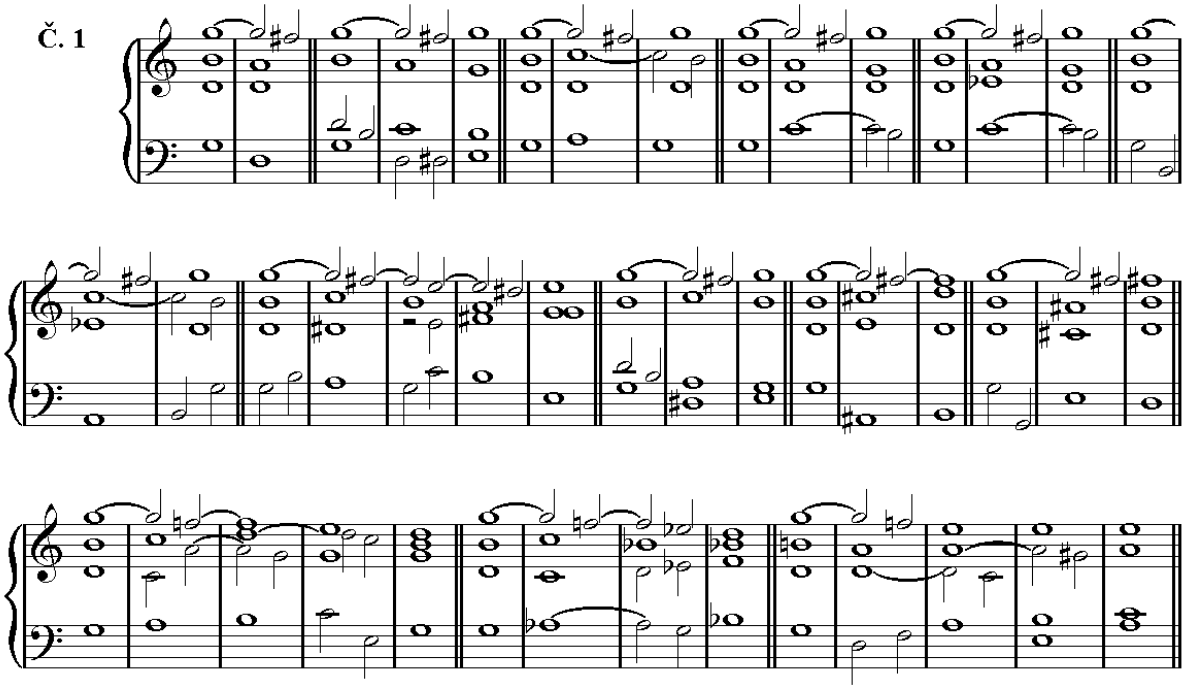
[30] Všechny příklady této tabulky začínají kvintakordem *G dur*. To ovšem neznamená, že se vždy nacházejí v tónině G dur, zatímco stejný dokonalý kvintakord se nachází v různých tóninách, k nimž patří. Tento kvintakord je na tónice, pokud se vyskytuje v tónině G dur. Je na dominantě, pokud se nachází v tónině C dur nebo c moll. Je na subdominantě, pokud je v tónině D dur; a konečně na šestém stupni, pokud je v tónině h moll.

[31] Na tomto průtahu je zvláštní to, že se při rozvedení nemění stupeň a z tohoto hlediska na něj můžeme pohlížet jako na výjimku.

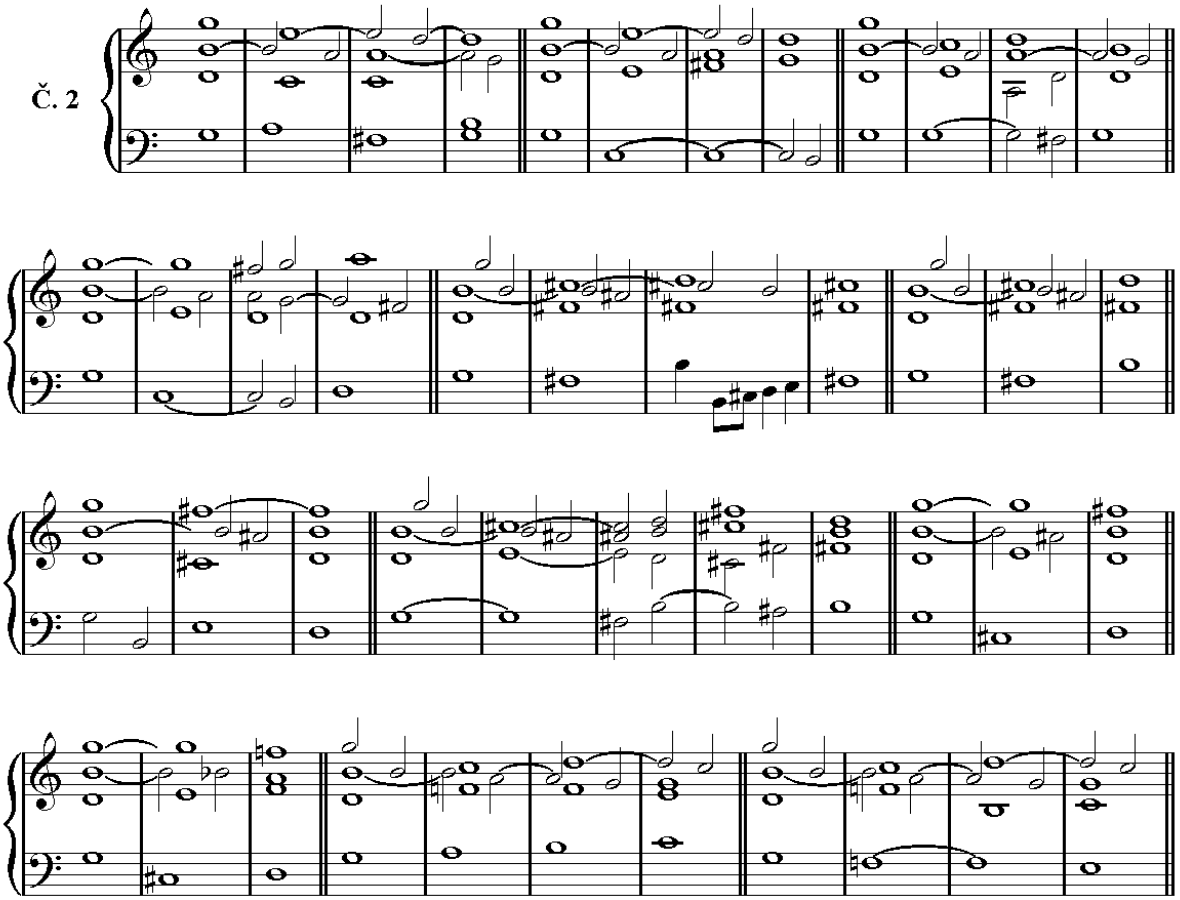
[32] Zdá se, že je tento průtah stejný jako předcházející a jako následující. Všechny tři jsou průtahy tónu *c* v akordu *C dur*. A přesto je u každého z nich rozdílné působení, protože basový hlas není stejný. Toto rozmanité působení spočívá ve třech rozdílných průtazích.

[33] Tento a následující průtah se vyskytují zřídkakdy.

Č. 1



Č. 2



Č. 3

13

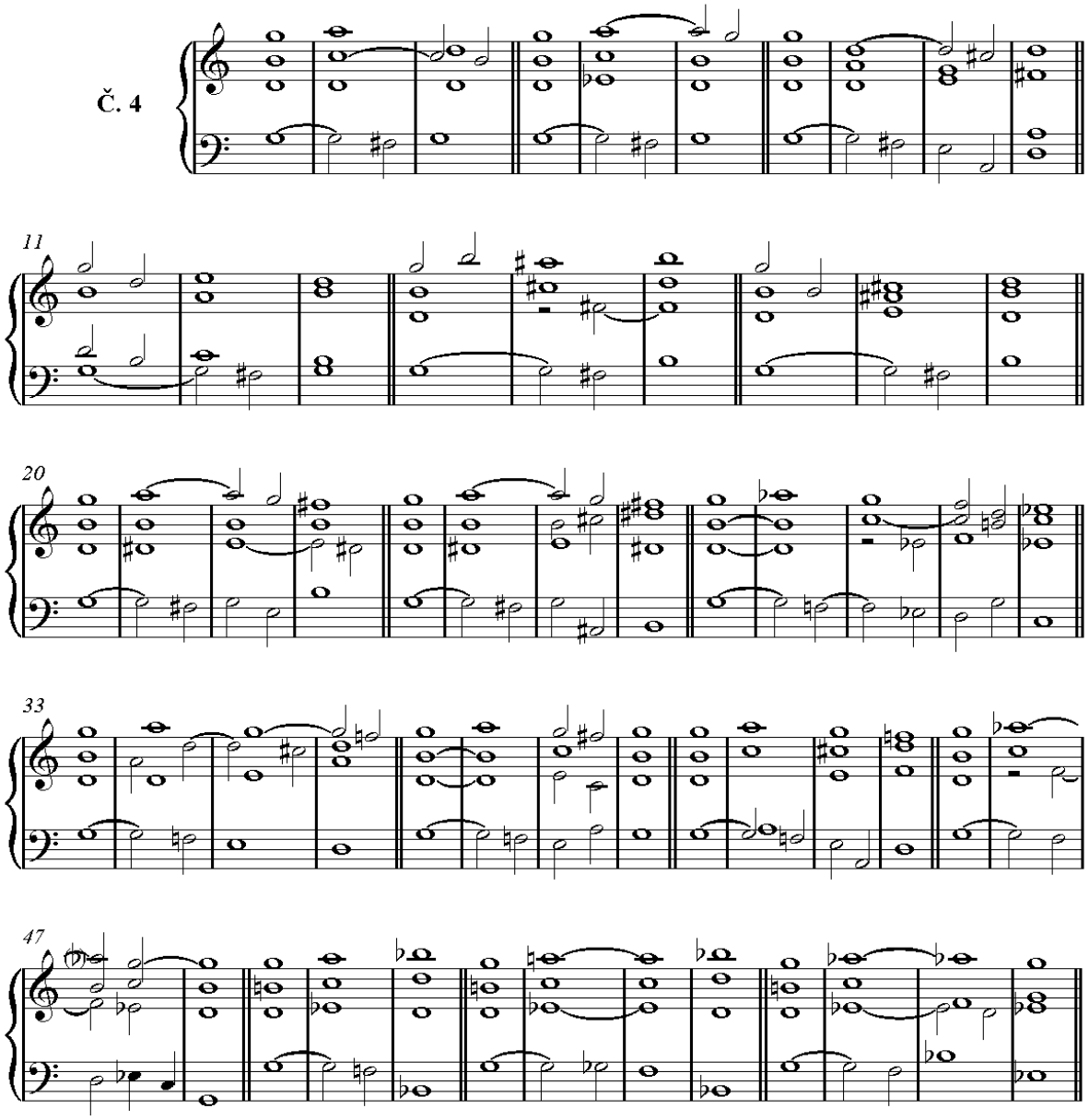
25

39

53

67

75



Příklad 152

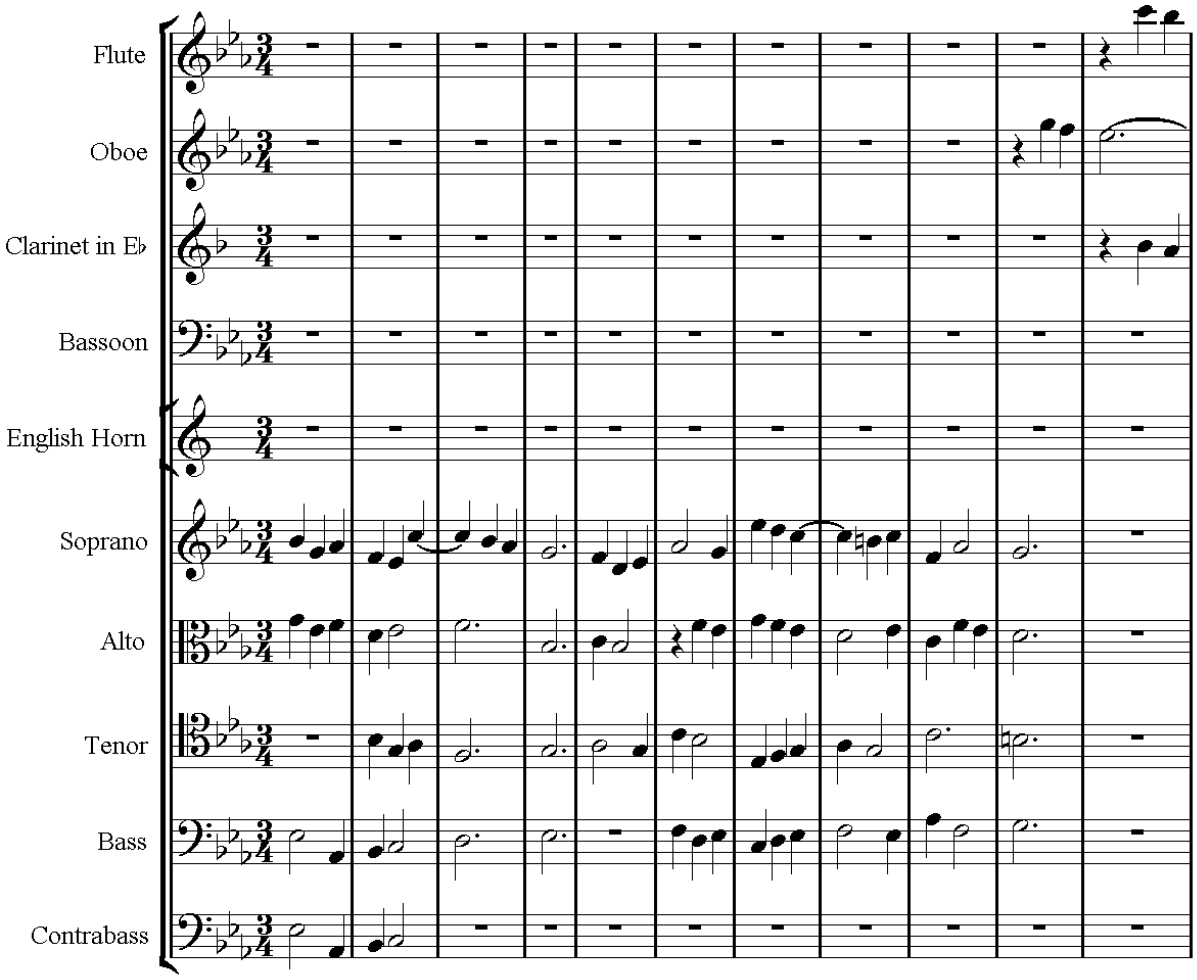
Na konci kapitoly o přísném stylu jsme slíbili, že první knihu této práce uzavřeme dvojsbory. Harmonie obou sborů je vytvořena podle principů tohoto stylu, to znamená, že se s výjimkou průchodných tónů všechny disonance připravovaly, že se používaly pouze melodické tóny, které jsou v tomto stylu tolerovány i dnes, že se v každém hlasu dodržovaly sledy předepsaných tónů, že se mohlo modulovat pouze do příbuzných tónin atd.

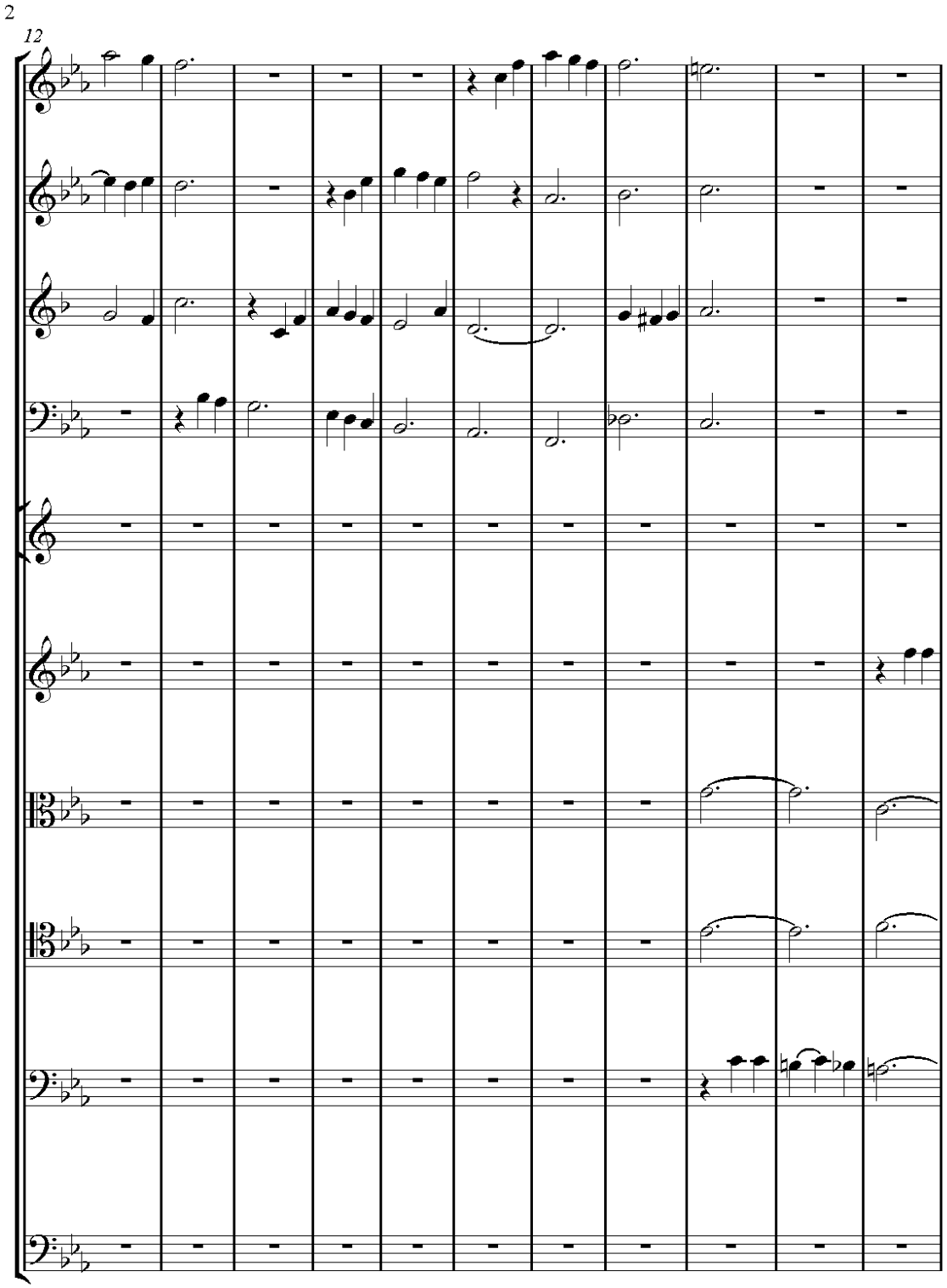
Sbor č. 1 si musíme představit v dostatečné vzdálenosti od dřevěných dechových nástrojů. Nesmí být doprovázen varhanami, které mají blízký vztah k dřevěným dechovým nástrojům a

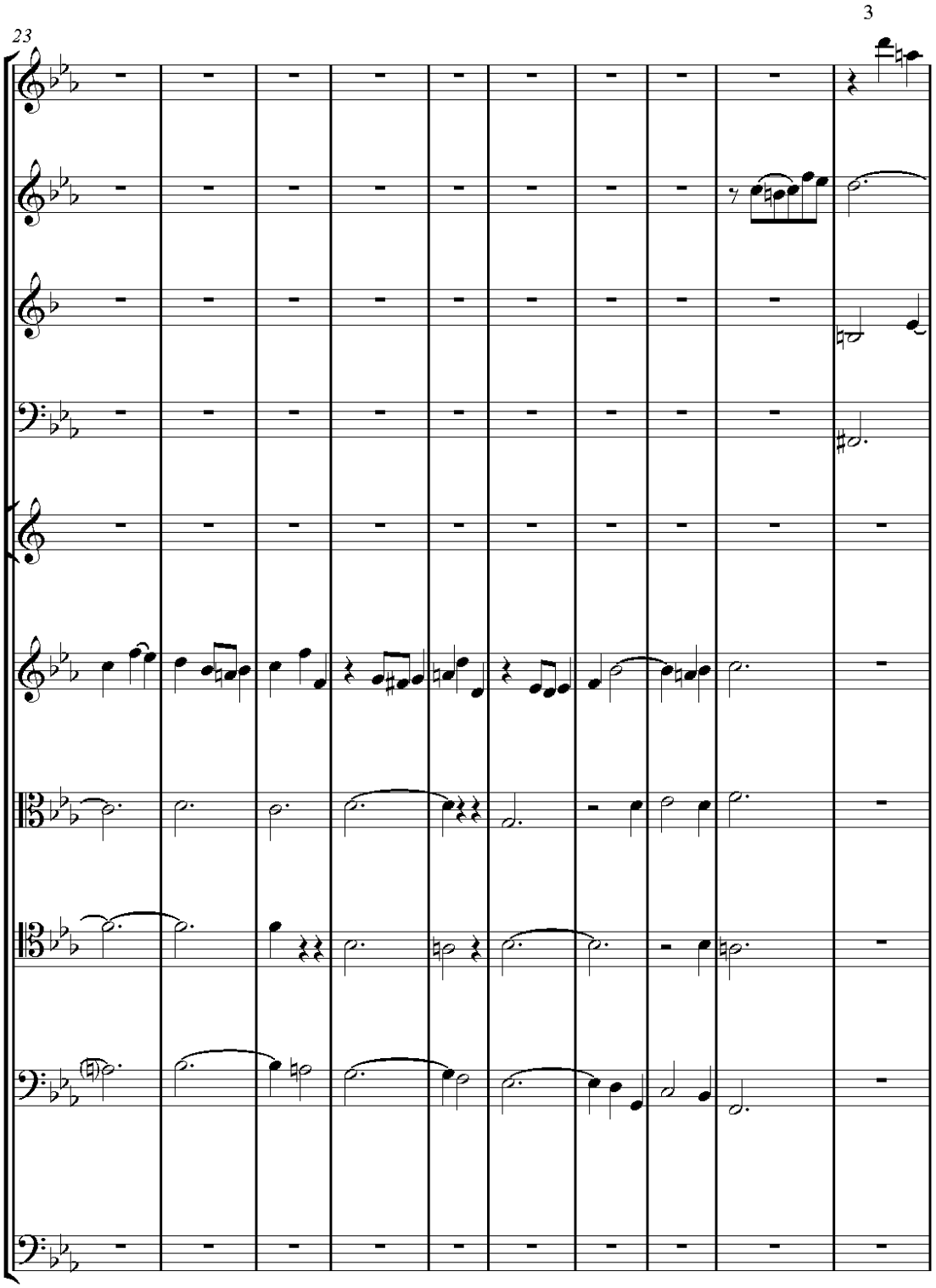
zní podobně. Můžeme je nahradit violoncelly a kontrabasy, které budou hlasy dostatečně podpírat. Skupina dřevěných dechových nástrojů musí být v poměru s hlasovou vokální skupinou. Počítáme do ní i violoncella a kontrabasy. Pokud je tedy jedna z těchto dvou skupin složena ze čtyřiceti až padesáti osob, musí být druhá skupina přibližně stejně početná, což předpokládá orchestr čtyřiceti až padesáti dřevěných dechových nástrojů, z toho šest až osm fléten (hrajících v unisonu), stejný počet hobojů, klarinetů a lesních rohů a dvanáct až šestnáct fagotů. V případě potřeby by mohla být část fagotů nahrazena kontrabasy při vzájemném zdvojení hlasu: protože nejhlubší hlas musí být vždy nejlépe zabezpečen i s ohledem na zdvojený vokální bas prostřednictvím violoncell a kontrabasů.

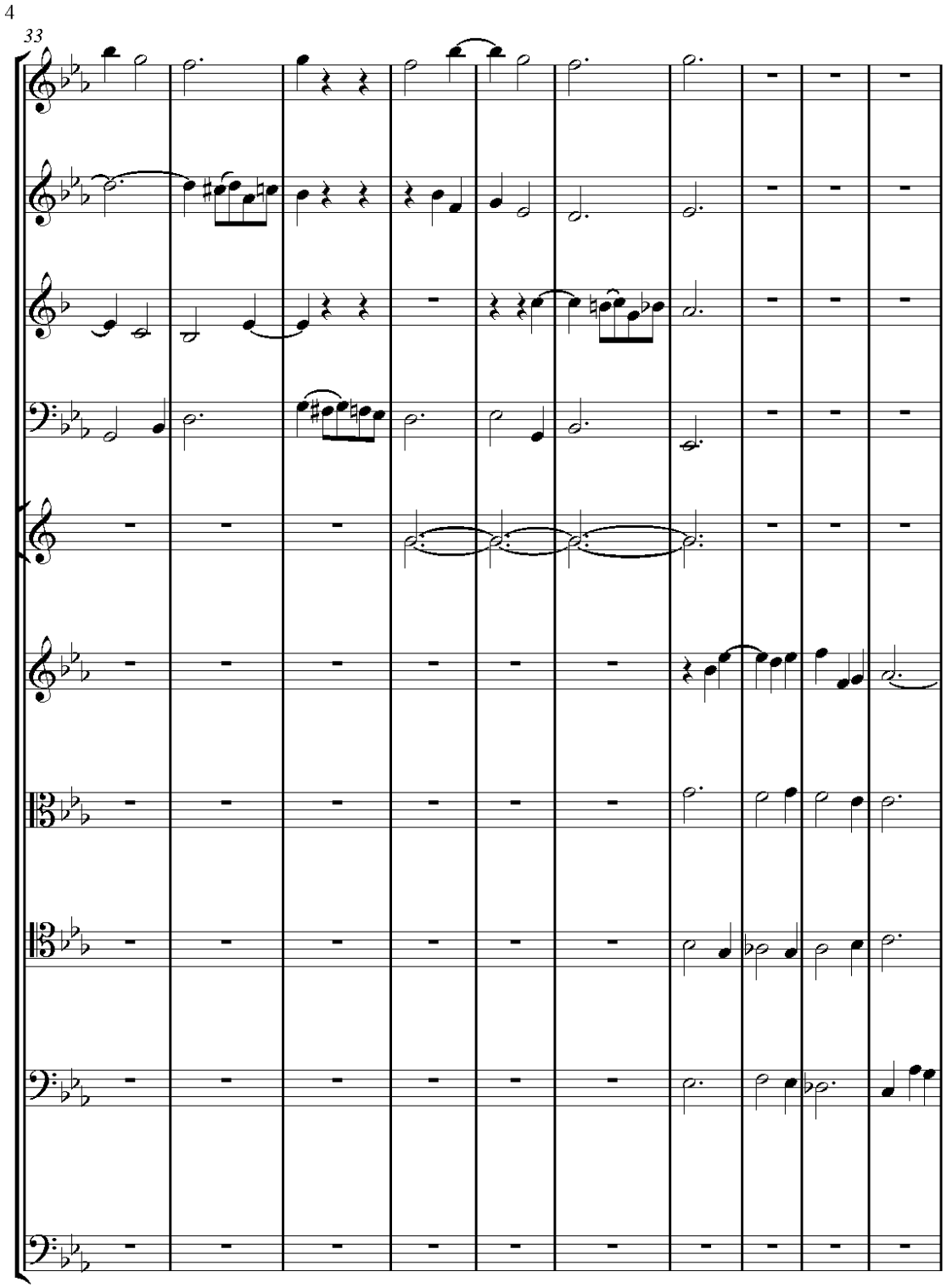
Při spojení dvou skupin má každá z nich svůj vlastní bas. Ale bas jedné z nich je zdvojen (částečně) ve vyšší oktávě v druhé skupině. Tato část (basu) se stává středním hlasem v jedné skupině, zatímco je basem v druhé. Tato nová možnost se rovněž může realizovat, pokud to skladatel uzná za vhodné.

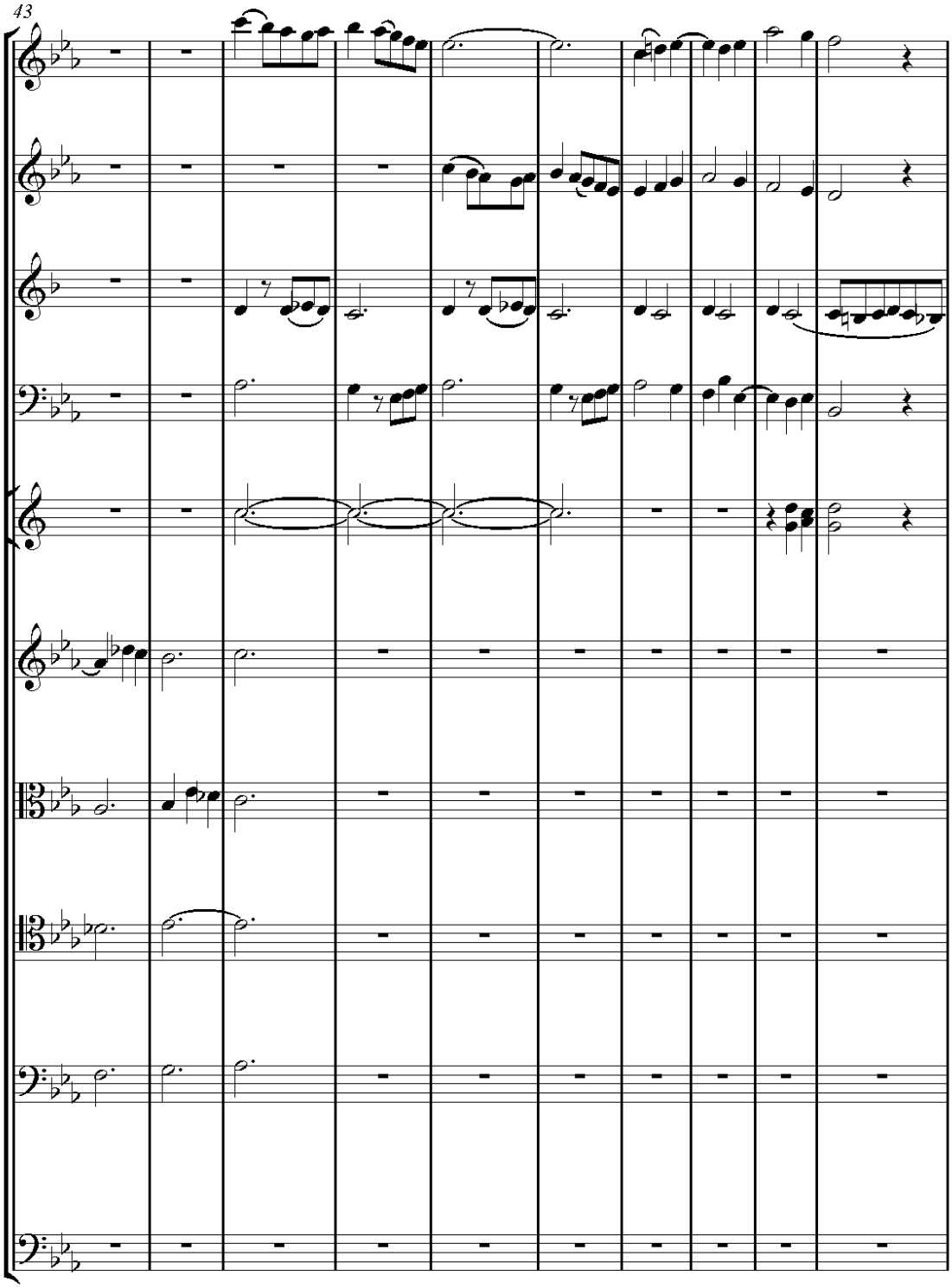
Č. 1 – Sbor ve formě dialogu s dřevěnými dechovými nástroji a s harmonií podle přísného stylu

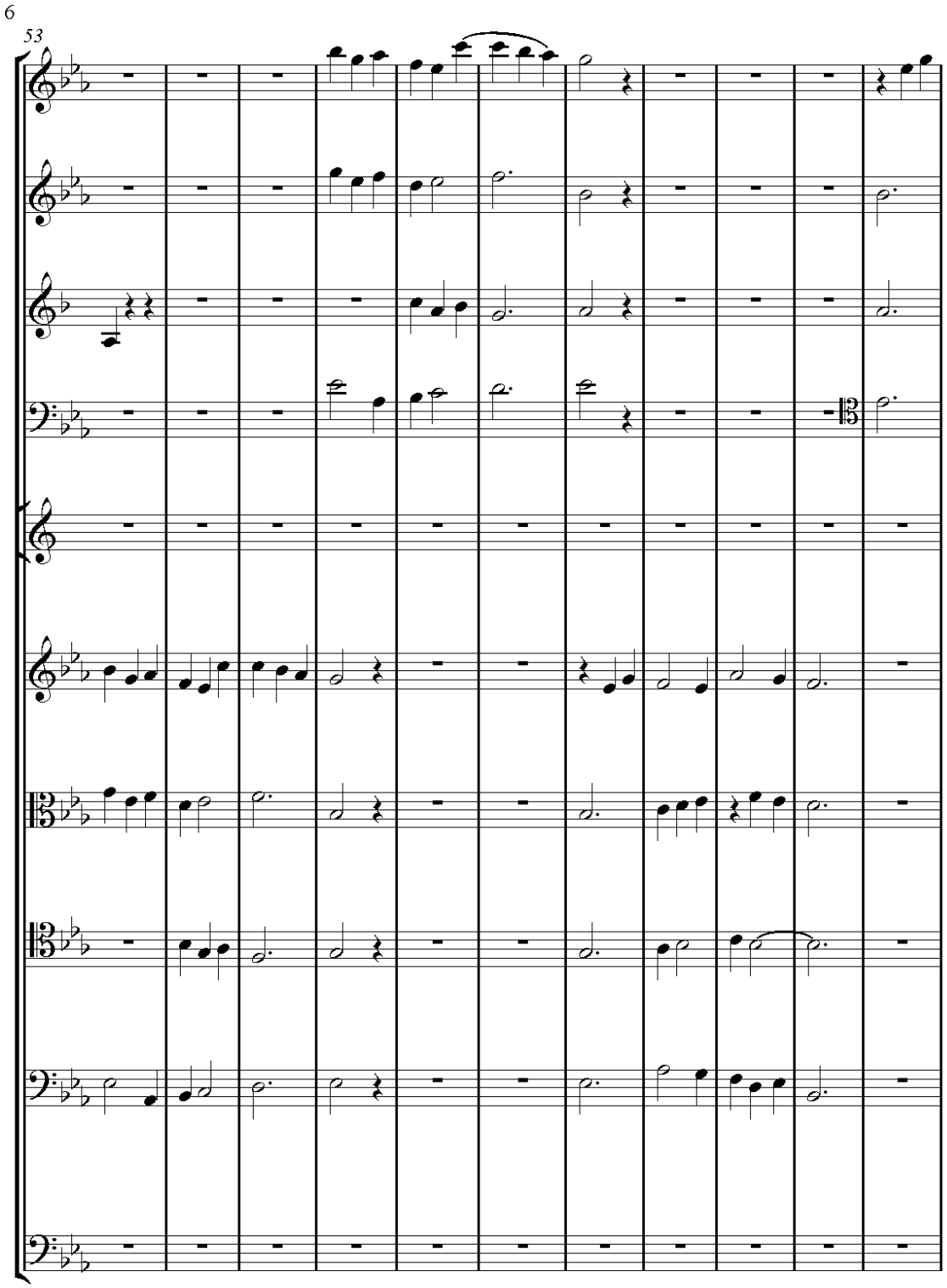

Flute
Oboe
Clarinet in E♭
Bassoon
English Horn
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Contrabass

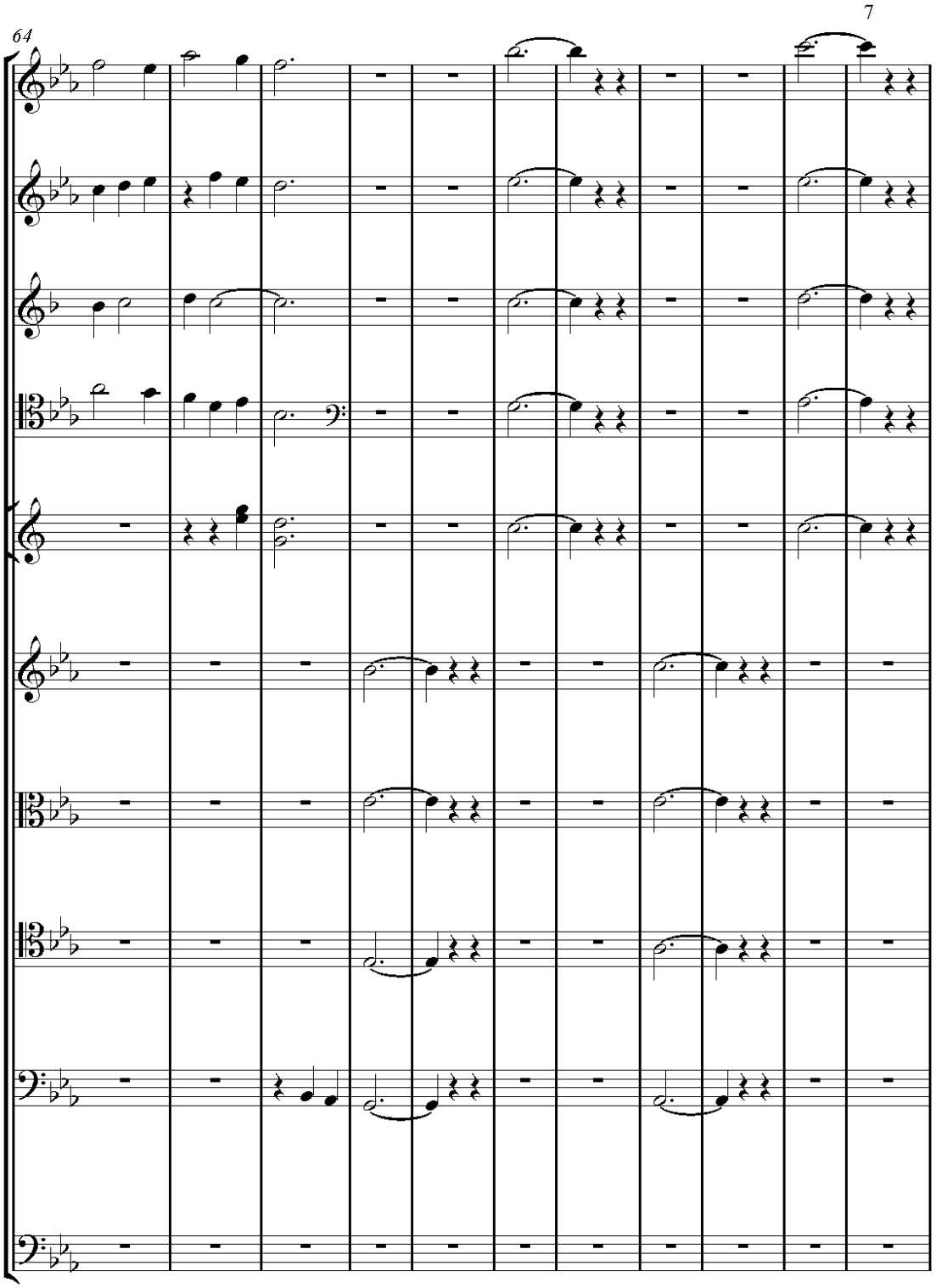

2
12

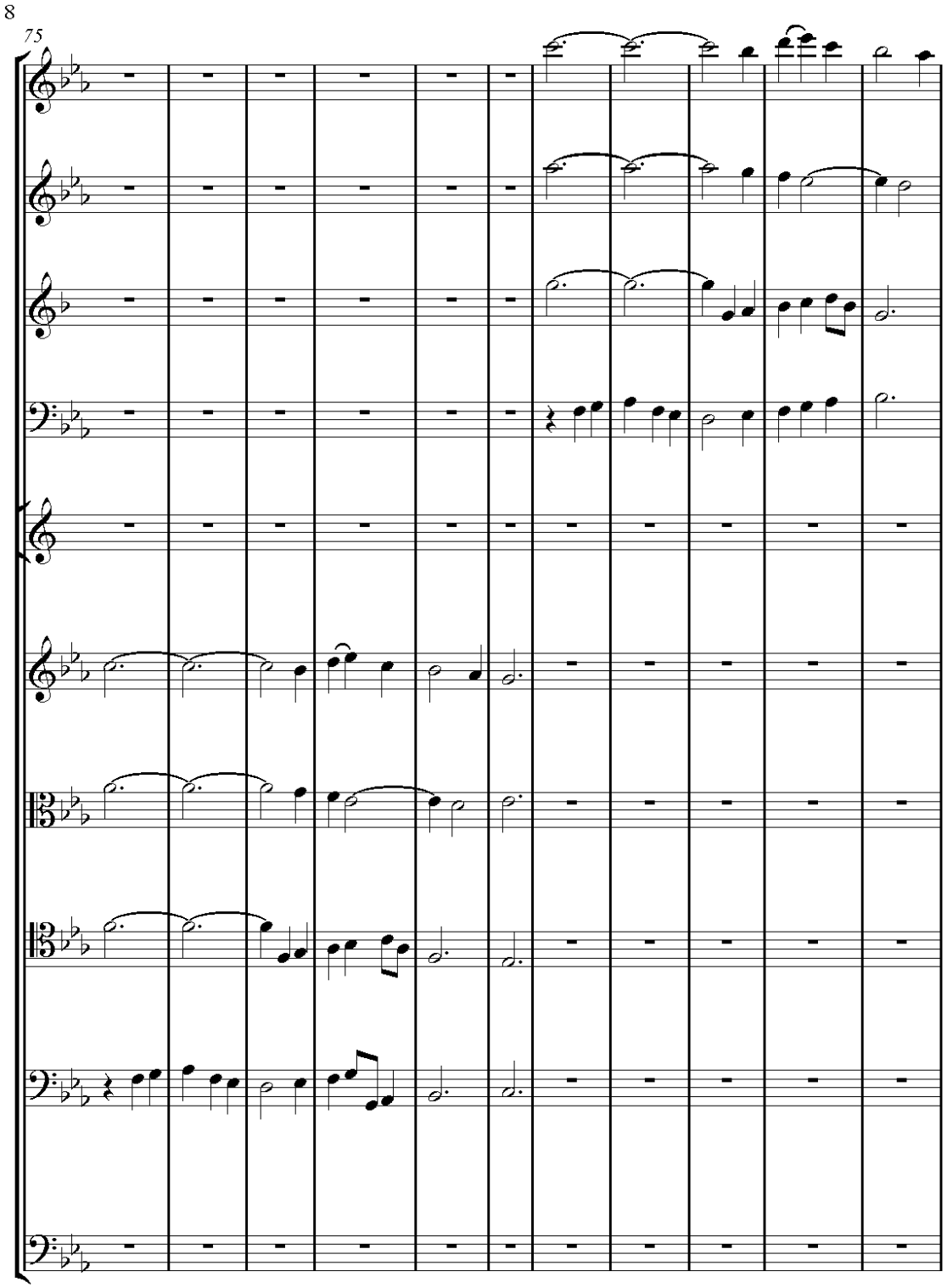

23
3

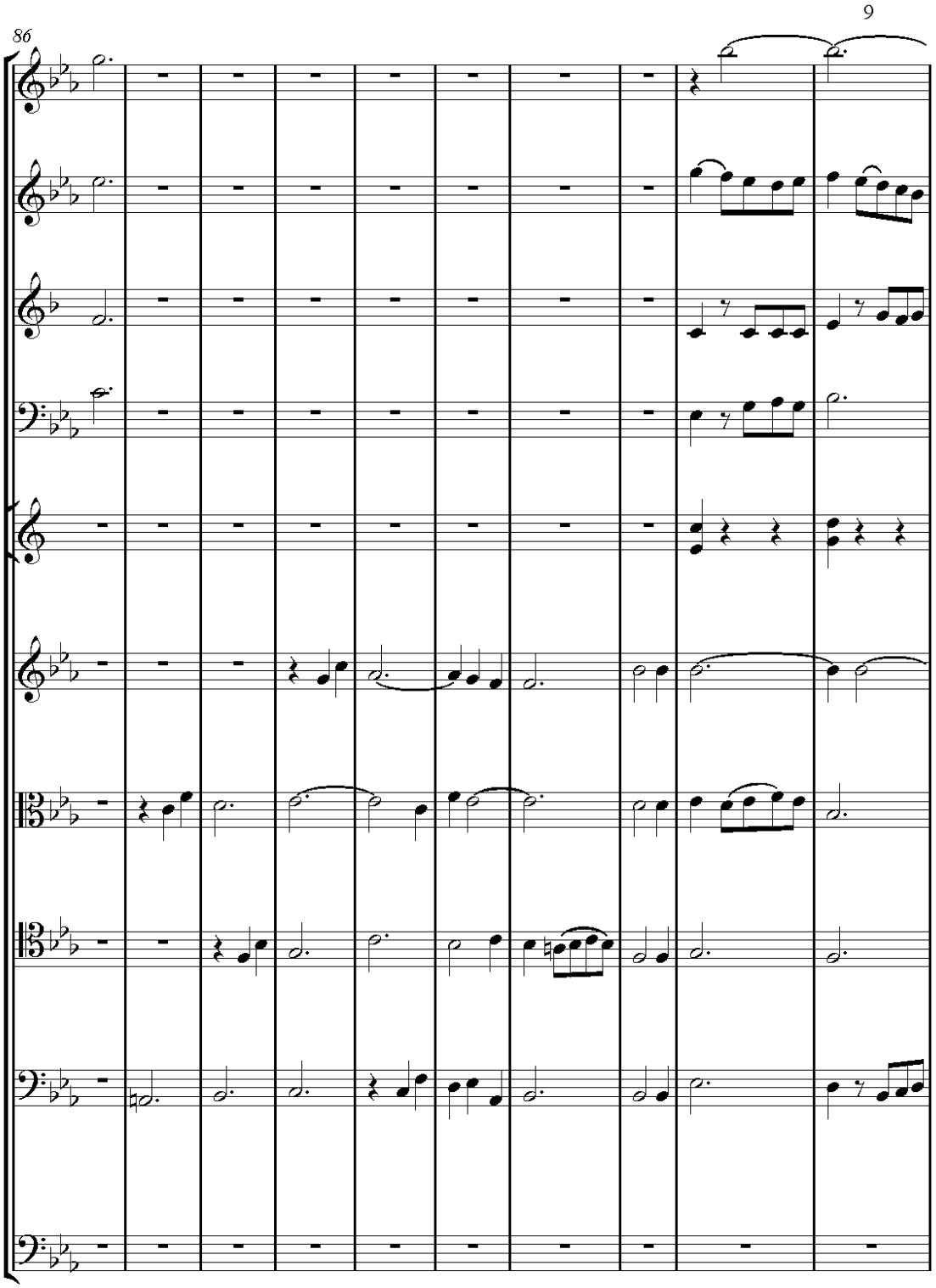

4
33

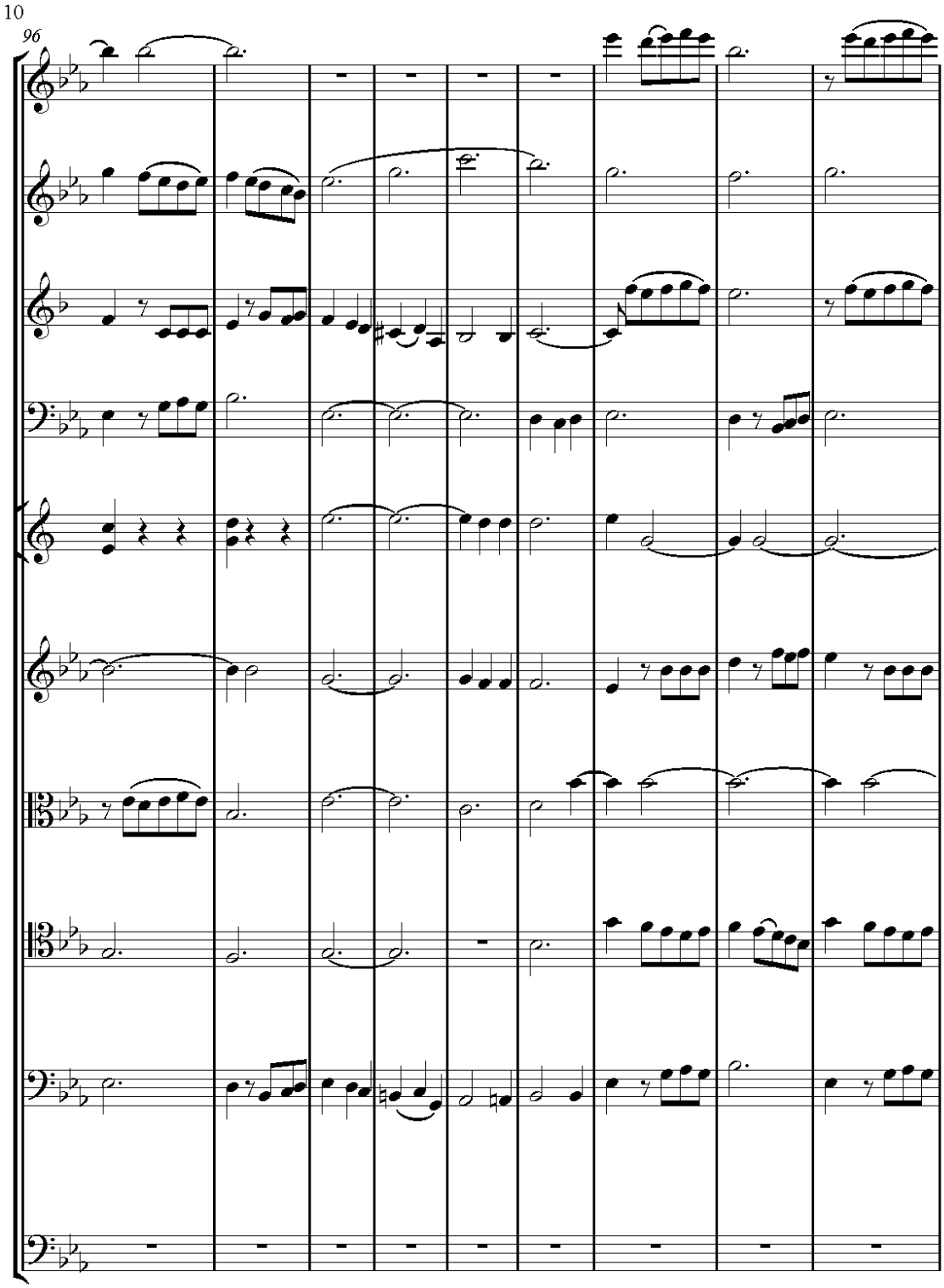

43

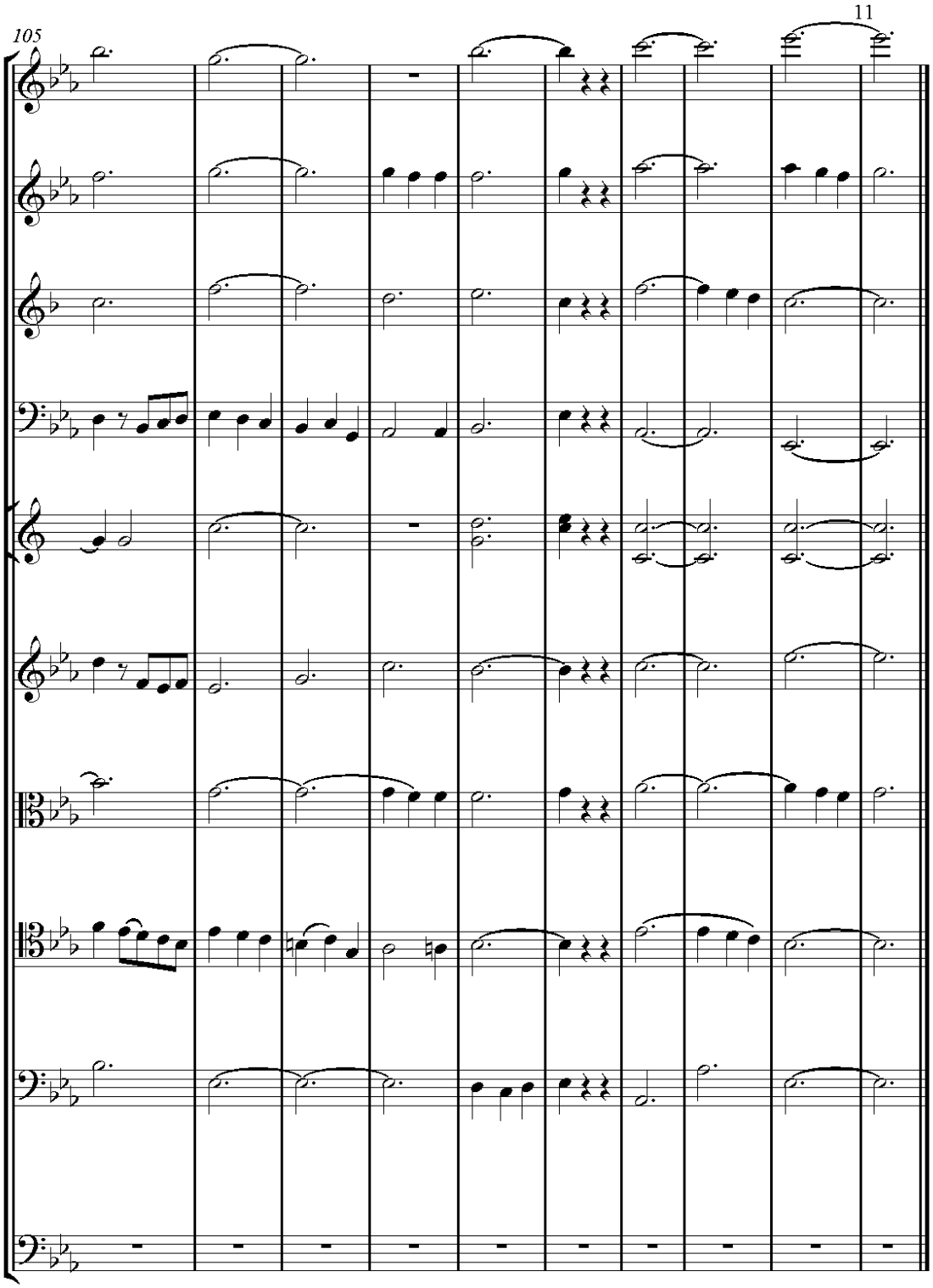

6
53


64
7


8
75

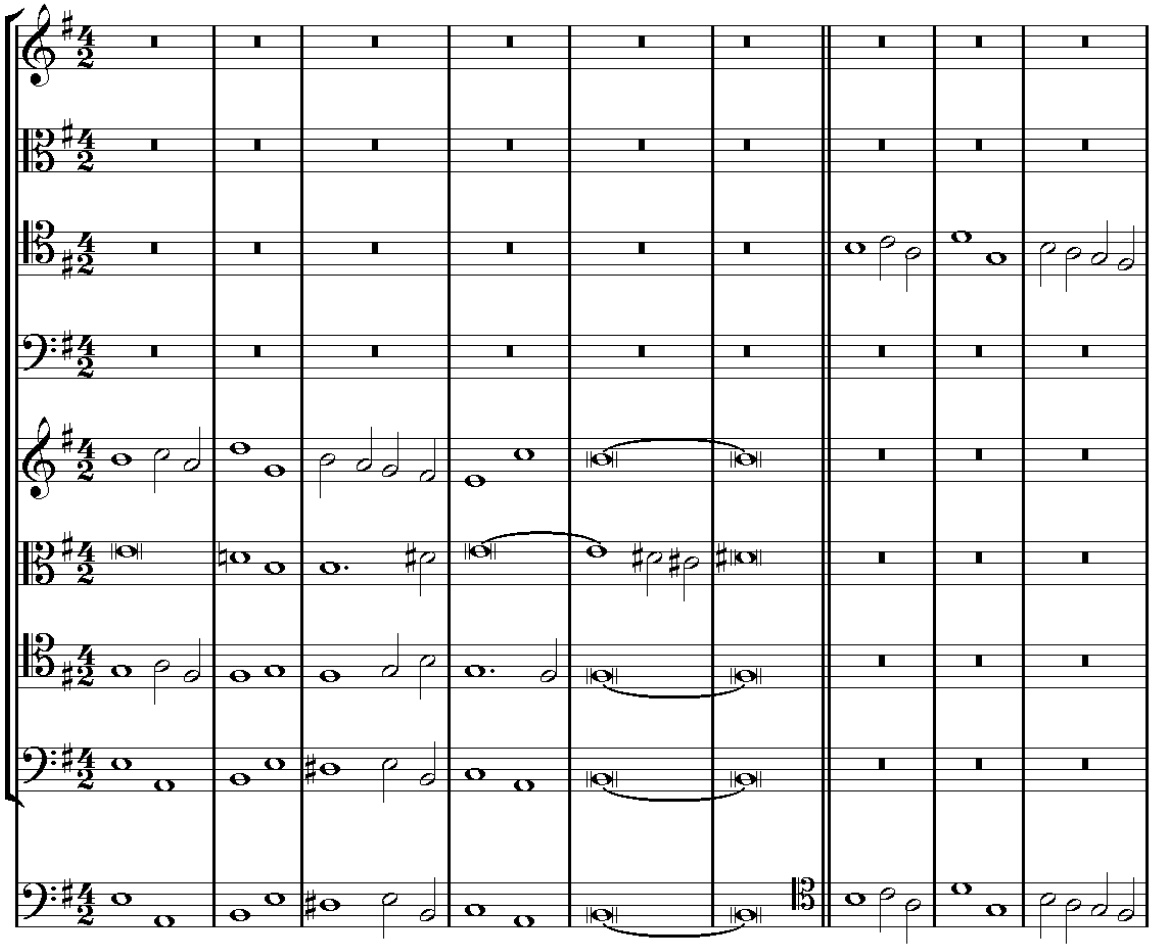

86
9

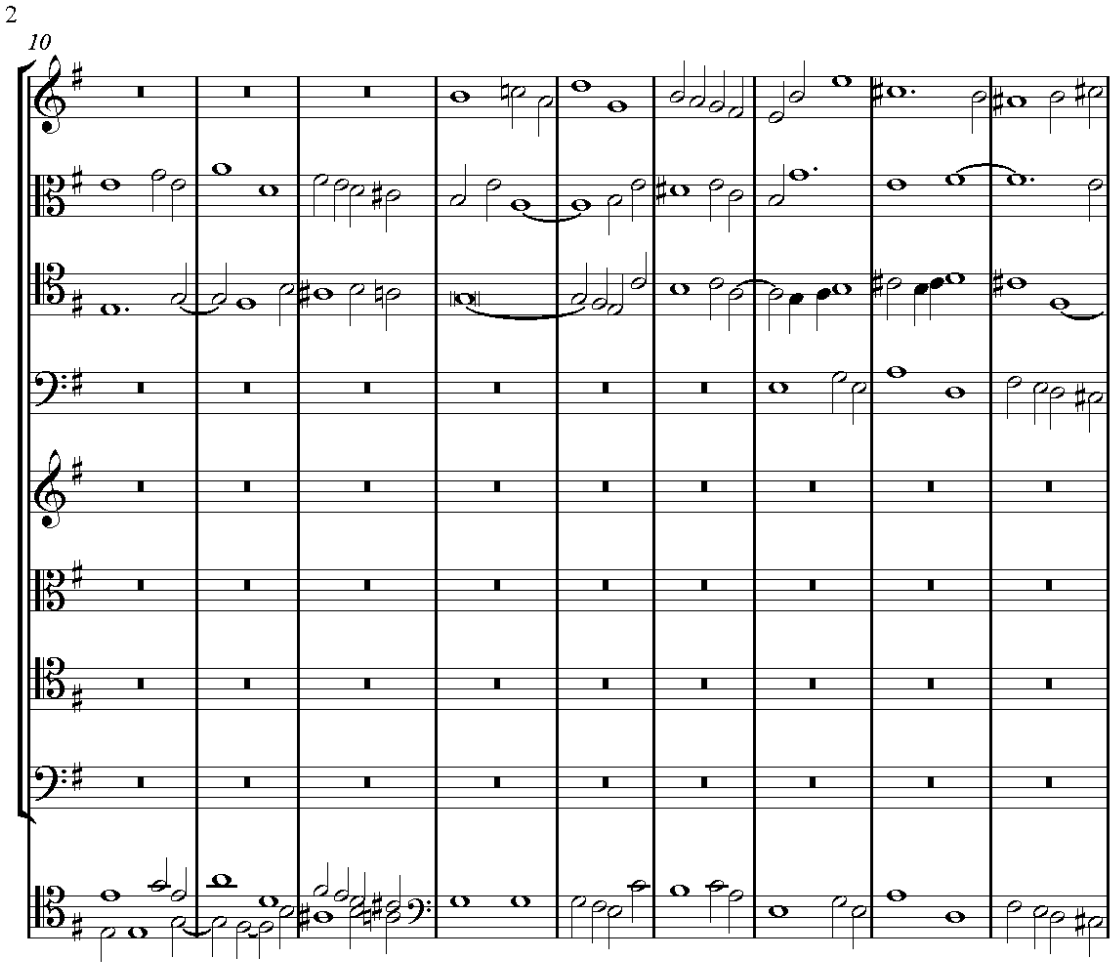

10
96

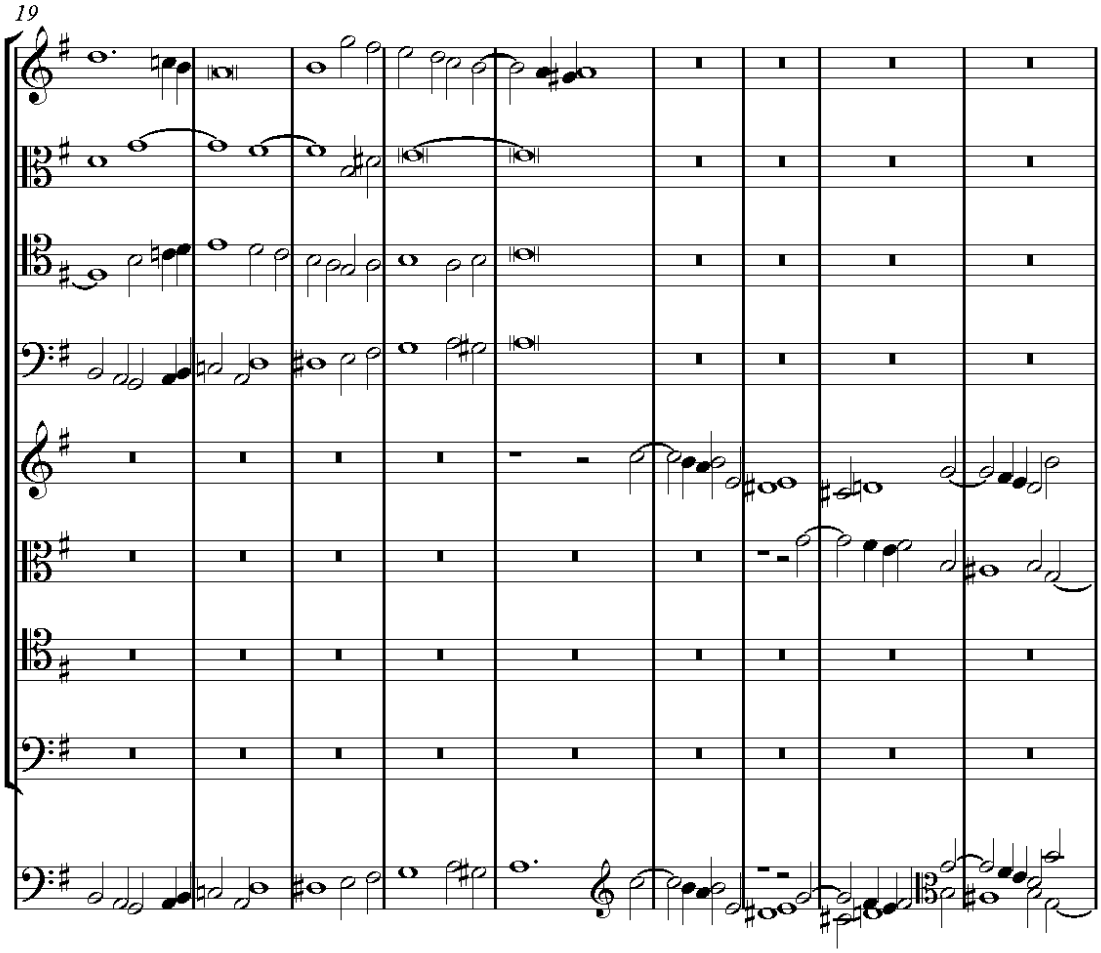


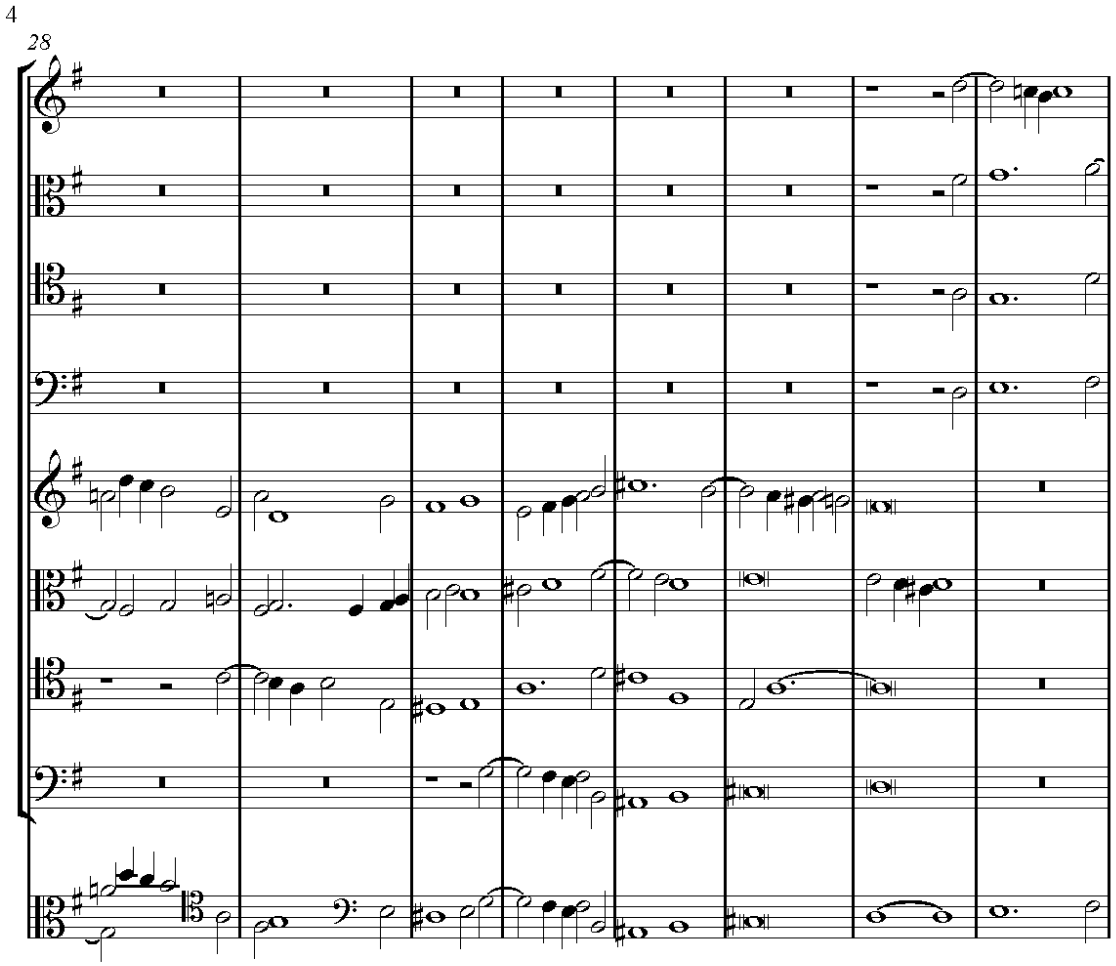
Příklad 153

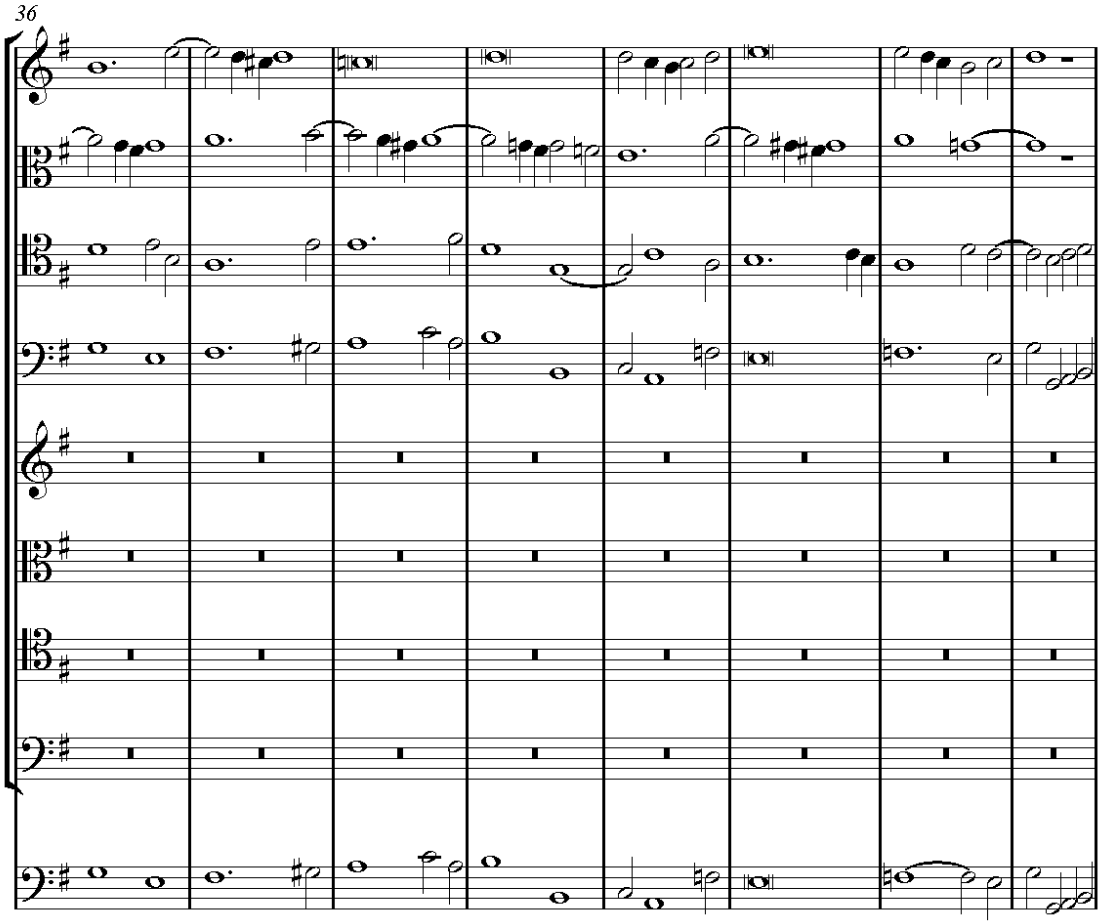
Č. 2 – Dvojsborová fuga s harmonií podle přísného stylu

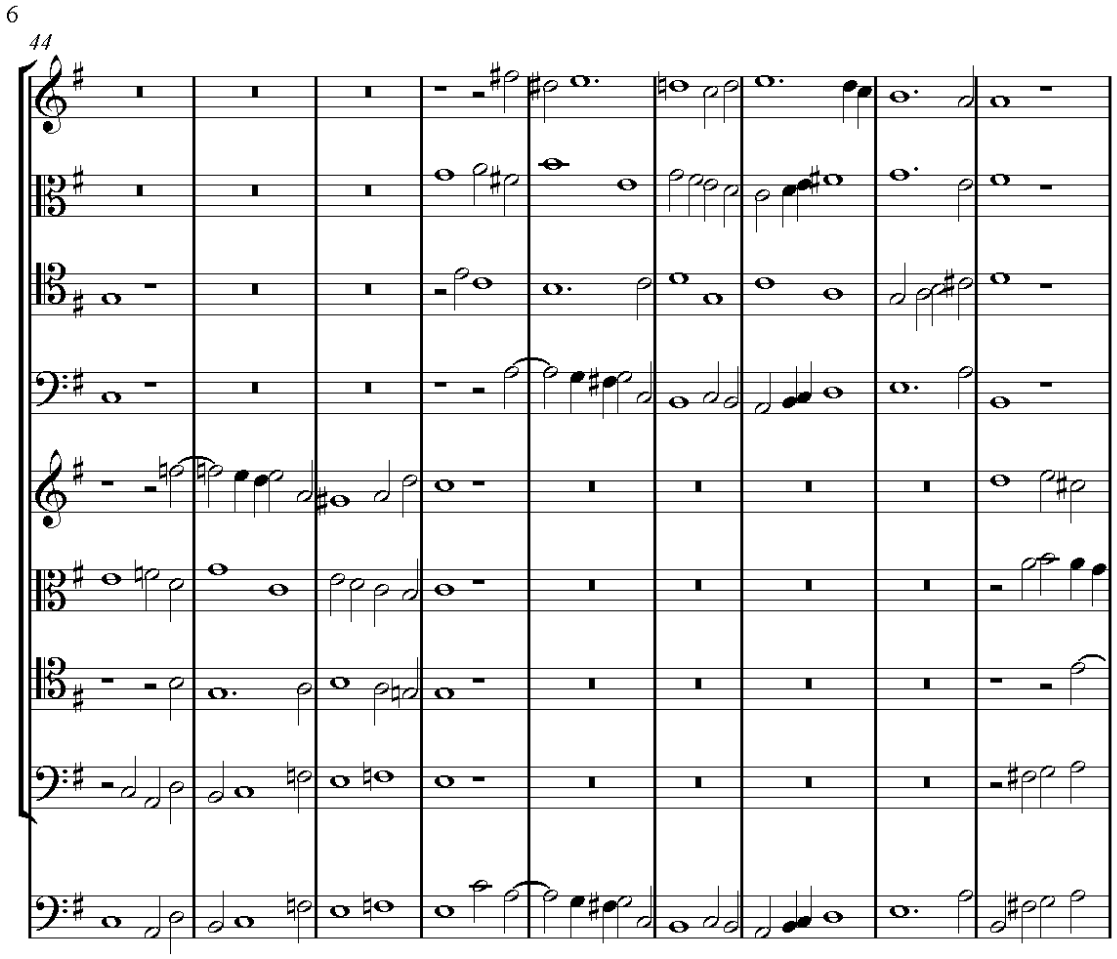


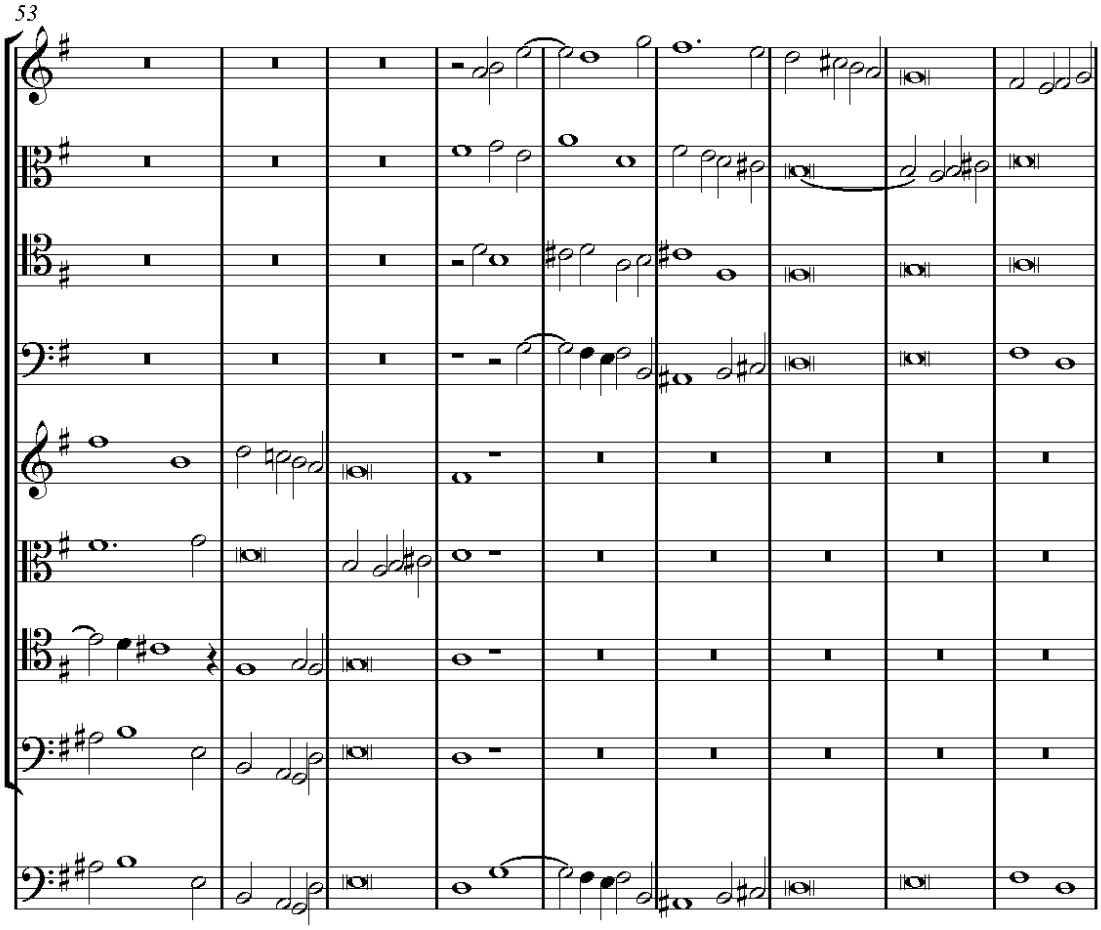

2
10

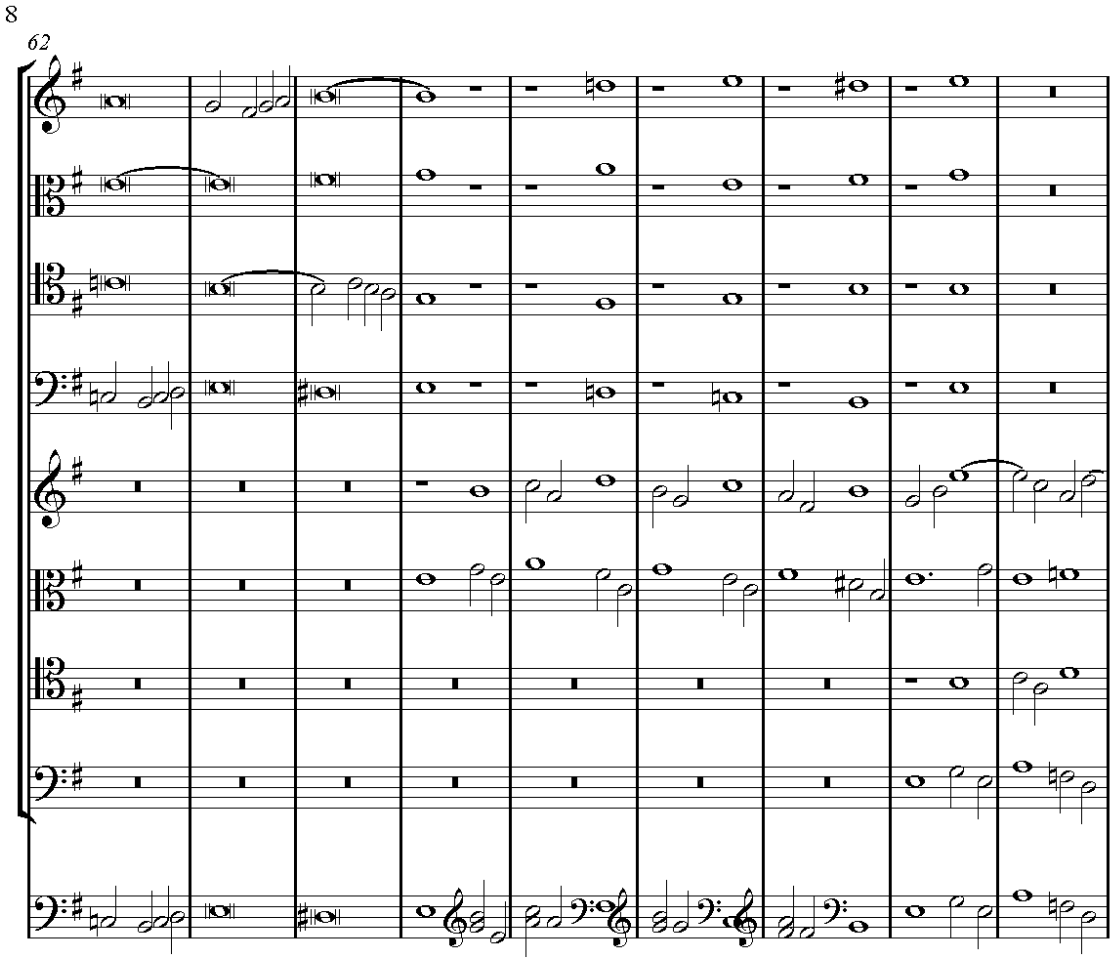

19

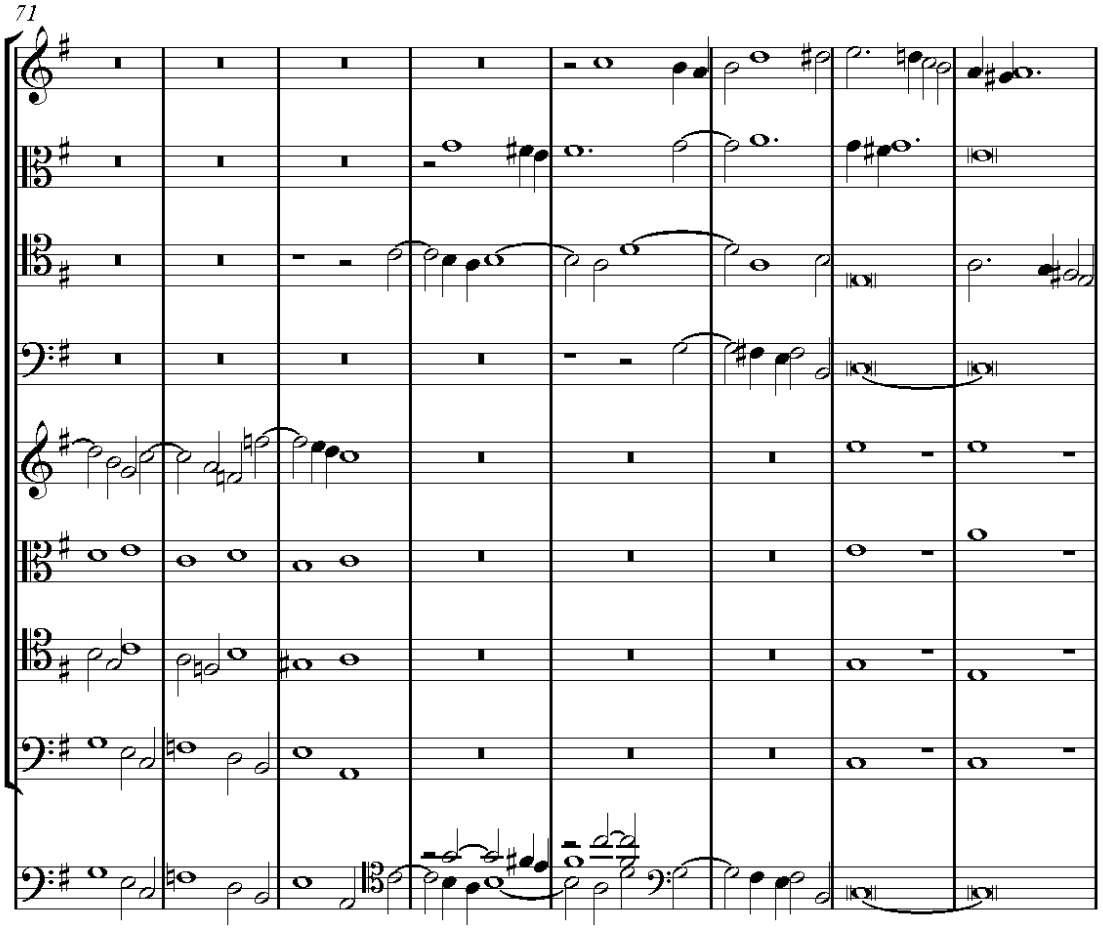

4
28

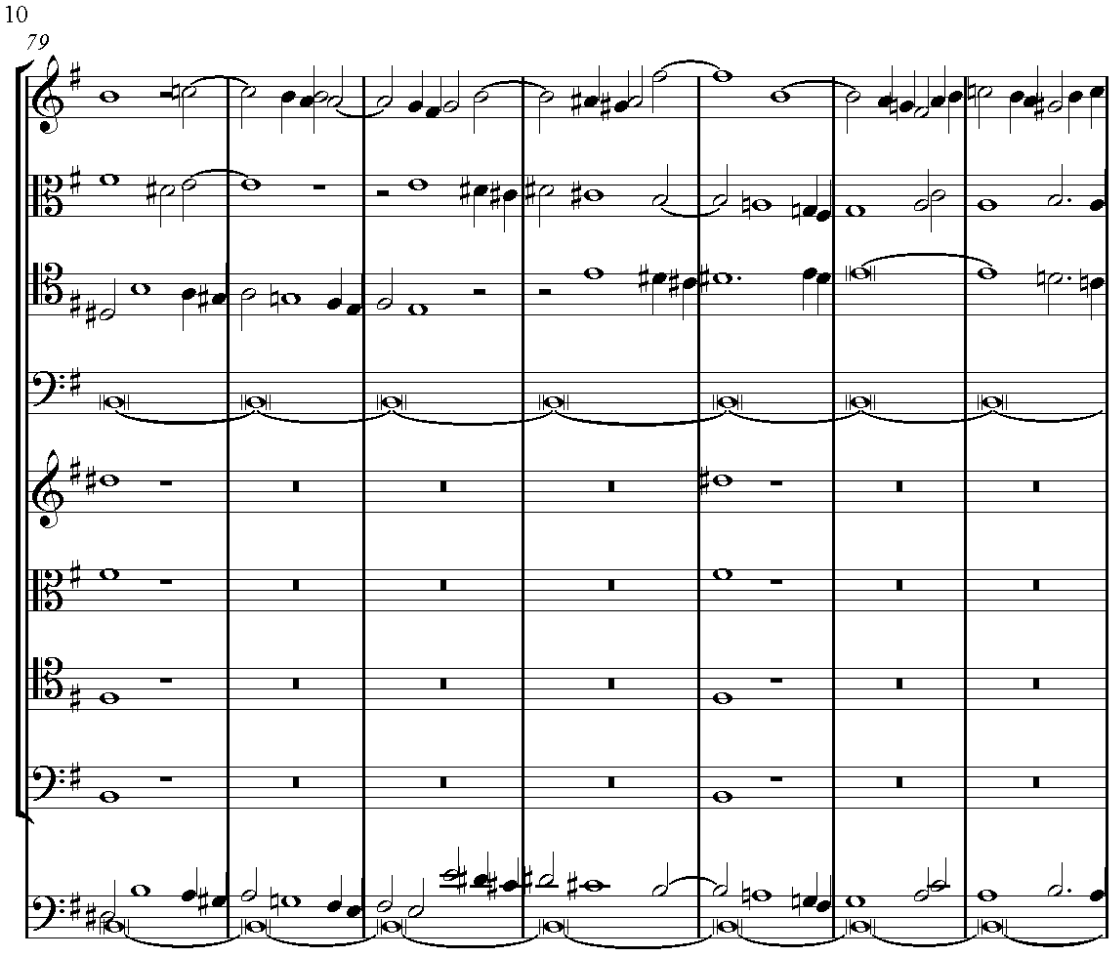

36

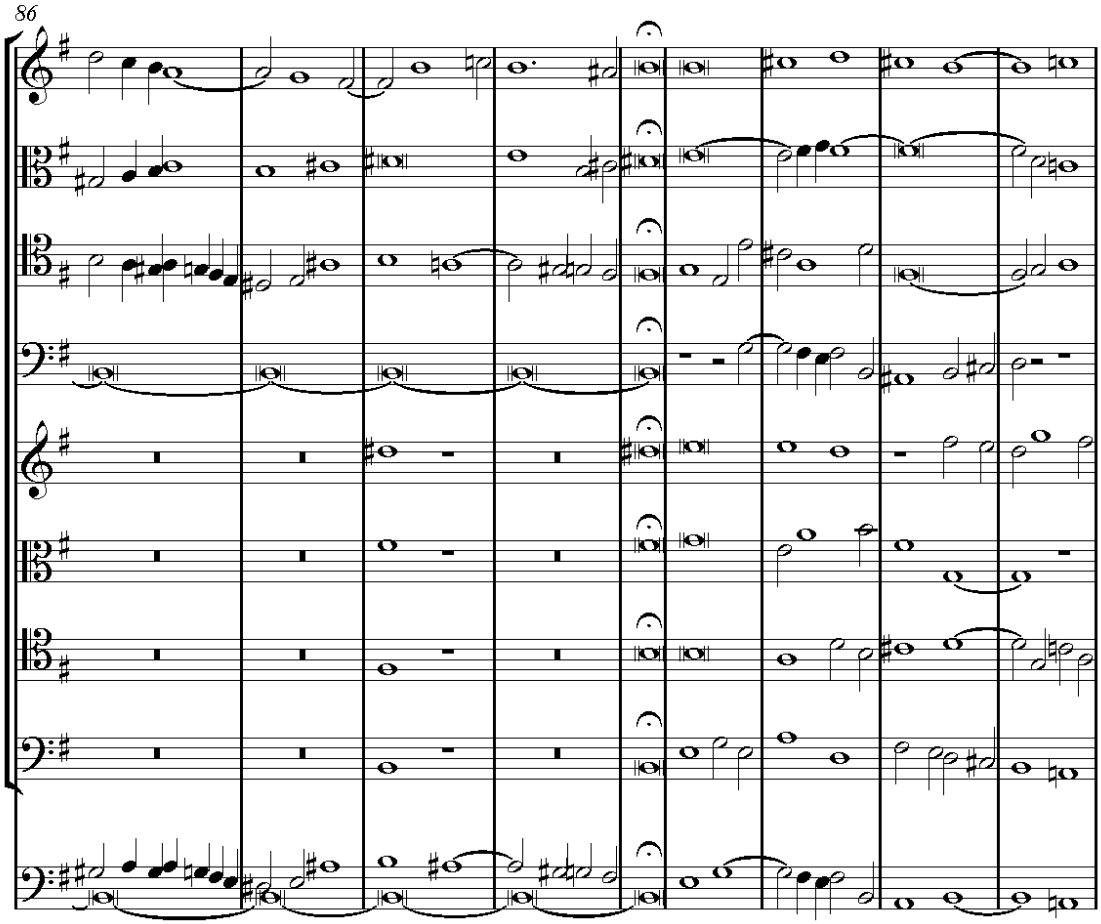

6
44

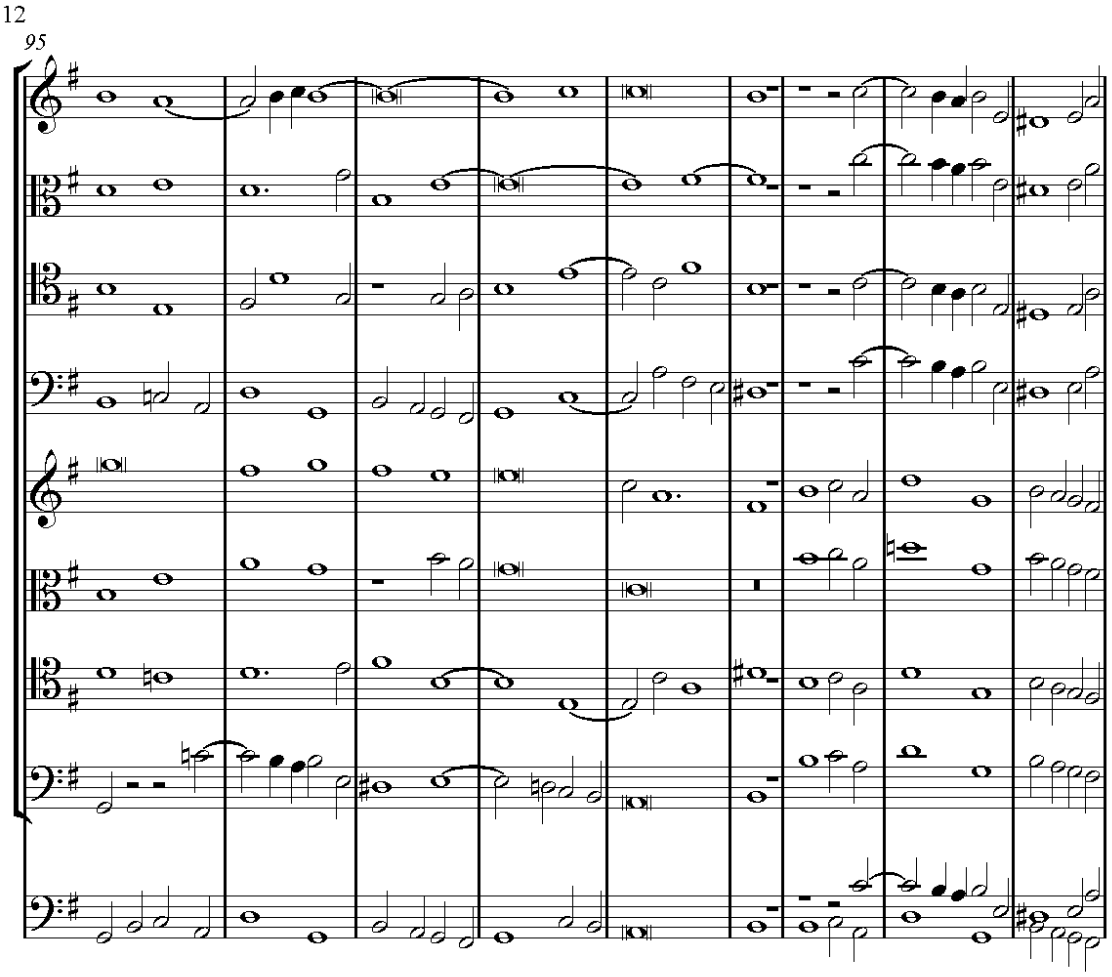

53

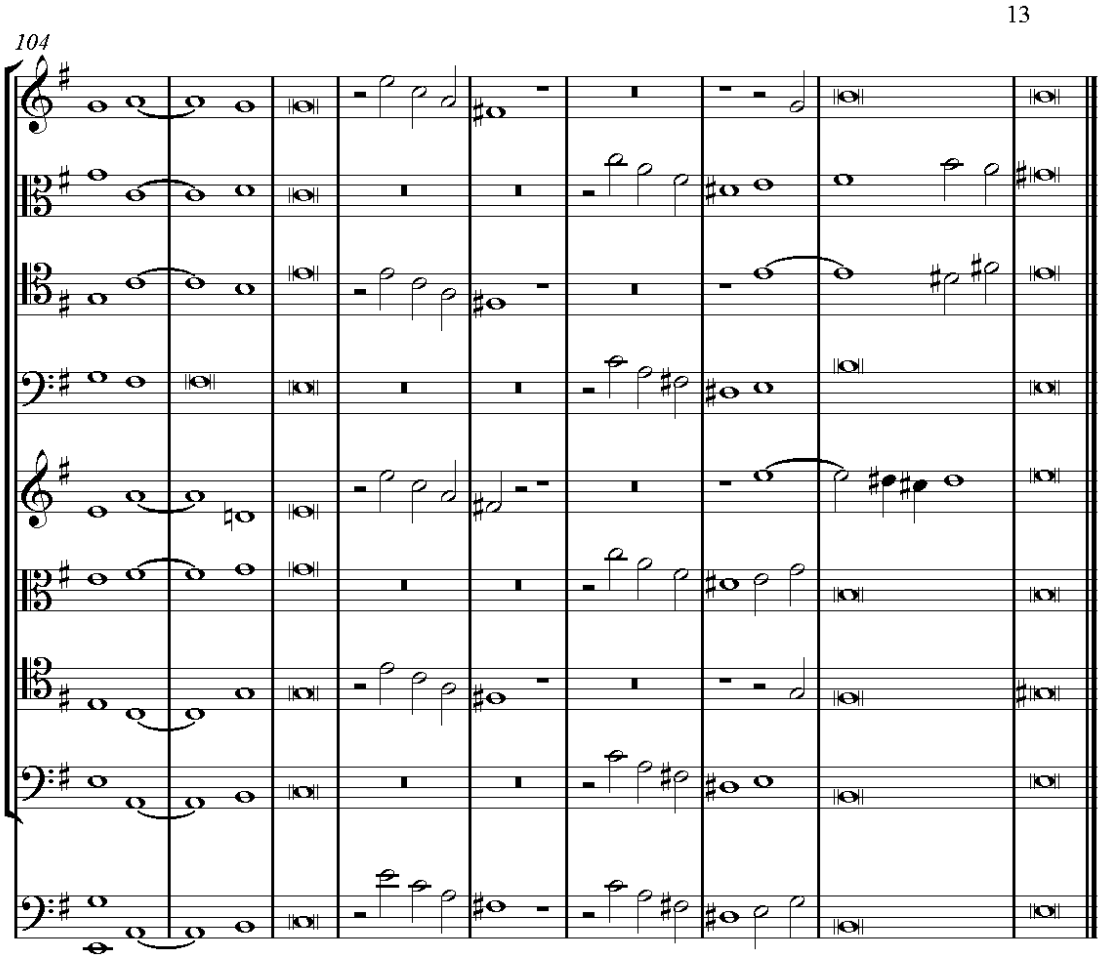

8
62


71


10
79


86

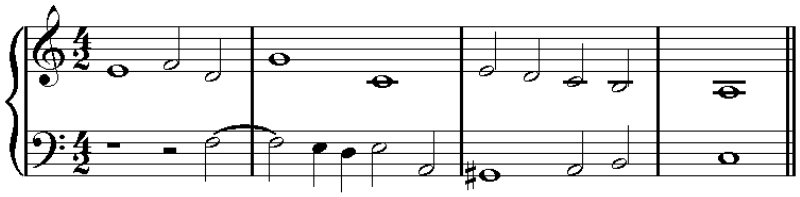

12
95



Příklad 154

Analýza fugy z příkladu č. 154.[34]

Kompozice je fugou o dvou tématech pro dva sbory. První téma je v aiolském modu transponovaném do *e*; v příkladu č. 155 je téma uvedeno i se svým protitématem.



Příklad 155

Fuga má dvě expozice: první sbor exponuje první téma (viz takty 1 až 13). Druhý sbor exponuje druhé téma (viz takty 18 až 26). Od taktu 38 do taktu 53 jsou obě témata čtyřikrát propojena, pokaždé v jiné tónině; toto propojení se střídavě realizuje mezi oběma sbory. Kánonická těsna s prvním tématem je utvořena ve druhém sboru (takty 59 až 67). Těsna druhého tématu se provádí v prvním sboru (takty 68 až 77). Od taktu 85 až do taktu 92 je harmonie v reálném osmihlasu. Dva basy zde tvoří kontraexpozici. Obě spojená témata zde simultánně poskytují správný bas prvnímu i druhému sboru. Spojení obou témat se objeví ještě jednou, ale pouze v dvojhlasu a se skupinou obou sborů (takty 95 až 98). Potom následuje závěr fugy.

Skladatelé před 18. stoletím neměli představu o účinku, který vytváří melodická linie v unisonu, které je prováděno celou skupinou. A už vůbec nevěděli, že dvoj- nebo tříhlasá harmonie mohla zdvojovat nebo ztrojovat hlasy v oktávě, jak jsme již poznamenali – to ovšem není důvod pro vyloučení těchto účinků z přísného stylu, ve kterém je fuga zkomponována.

Konec první knihy.

DRUHÁ KNIHA

[34] Protože analýza této fugy je anticipací dalších částí učebnice, měl by se k ní student vrátit po přečtení části věnované fuze.

O převratné harmonii, neboli o dvojitém, trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu

Přípravné poznámky

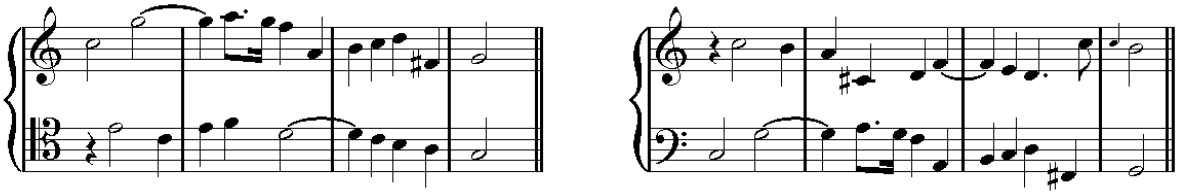
Slova kontrapunkt a harmonie jsou synonyma. Stejně tak výrazy *dvojitý, trojitý* a *čtyřnásobný kontrapunkt* mají ekvivalent v *dvojité, trojité* a *čtyřnásobné* harmonii. Ačkoli slovo *kontrapunkt* doslova znamená *harmonie*, v moderní praxi se toto slovo používá pouze pro vyjádření *převratné harmonie*. Právě v tomto smyslu budeme slovo kontrapunkt používat v průběhu této práce. (Czerny, pozn. 68)

Každý ví, co je harmonie a jaké je její využití a užitečnost. Ale hodně lidí neví, co je to *převratná* harmonie neboli *kontrapunkt* a jaké výhody z nich mohou vytěžit. Při studiu této části hudebního umění se neučíme novou harmonii, která je odlišná od té, o níž jsme mluvili v předcházející knize a v našem pojednání o praktické harmonii, ale musíme si zde názorně ukázat, jaké podmínky musíme dodržovat, aby *harmonická perioda* byla převratná.

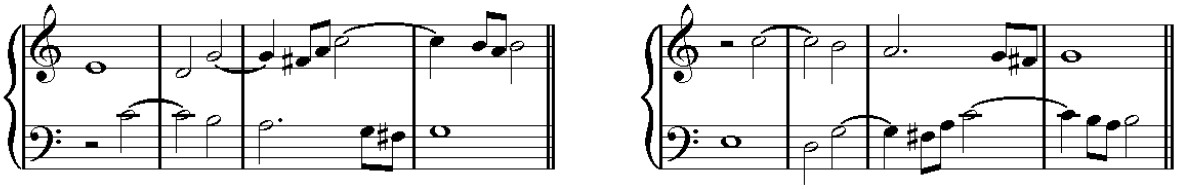
Základním principem všech možných kontrapunktů je to, že každý hlas musí tvořit správný základ vůči dalším hlasům. Například aby dvojhlasá harmonie byla převratná, je třeba, aby každý hlas tvořil správný bas vůči druhému hlasu. Jestliže má dvojhlasá harmonie tuto kvalitu, skladatel ji může využít dvojnásobně, to znamená (1) bez převratu a (2) s jejím převratem. Z tohoto důvodu se označuje jako dvojitý kontrapunkt.

Dvojhlasá harmonie se převrací tak, že dává vrchní hlas do basu a obráceně (viz příklad č. 156). [35]

[35] Jakmile změníme doprovod tím, že do basu přeložíme melodii, nejde o kontrapunkt (viz příklad č. 157).



Příklad 157
Neexistuje převrat od tónu *c*, protože vrchní hlas jednoho nemá nic společného se spodním hlasem druhého.

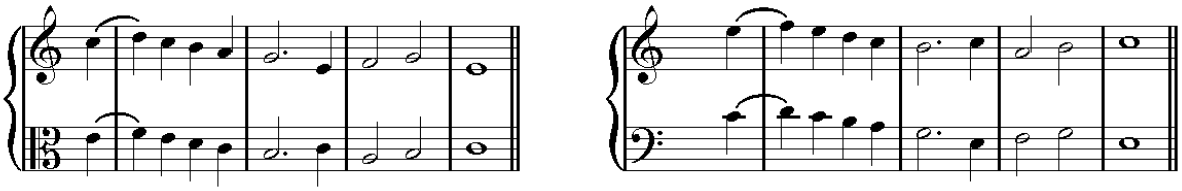


Příklad 156

Harmonii v příkladu č. 158 (č. 1) budeme označovat jako *model* a v č. 2 jako *převrat*. Protože intervaly v č. 1 nezůstávají stejné, pokud jsou v převratu, vyplývá z toho, že v č. 2 musí vytvářet jiný účinek než ve svém modelu. Právě v této proměně intervalů spočívá zajímavost převratné harmonie.

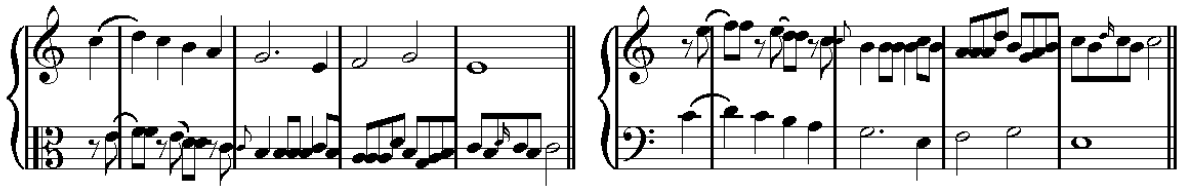
Skladatel musí umět používat *model* a jeho *převrat*, když chce svůj kontrapunkt uplatnit, protože pokud používá jeden bez druhého, tak pouze naznačuje, že běžná harmonie je chápána jako kontrapunkt, pokud ji sám nepředstaví s jejími dvěma rozdílnými tvářemi. Kontrapunkt rozeznáváme pouze při srovnání *modelu* s jeho *převratem*.

Aby se převratná harmonie stala zajímavější a aby se její převrat dal snadněji rozpoznat, je třeba, aby každý hlas tvořil vlastní samostatnou melodii. Kdyby byl následující model v převratu, tak by nebyl zajímavý, protože oba hlasy současně tvoří stejné rytmické hodnoty, což způsobuje, že oba utvářejí melodii stejným způsobem (viz příklad č. 158).



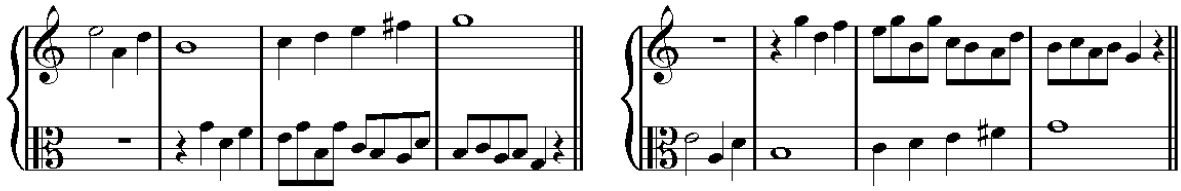
Příklad 158

Dvě rozdílné melodie ovšem můžeme snadno získat variováním jednoho ze dvou hlasů bez změny harmonie (viz příklad č. 159).



Příklad 159

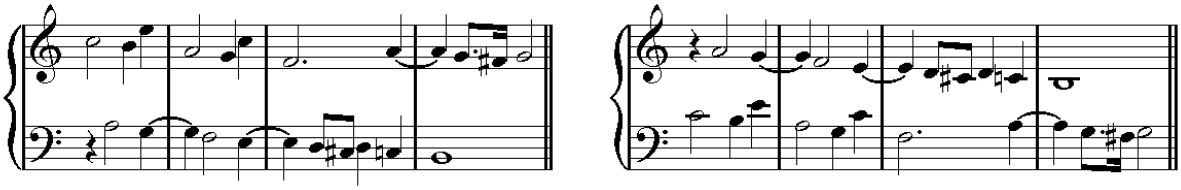
Každou z těchto melodií označujeme jako *subjekt*. Jeden ze dvou subjektů musí vždy nastupovat po více nebo méně dlouhé pauze. Melodie, která začíná kontrapunkt, se označuje jako *první subjekt* a melodie, která ho doprovází, se označuje jako *druhý subjekt* nebo *kontrasubjekt* (viz příklad č. 160).



Příklad 160

Každý subjekt musí mít melodický smysl. Čím více jsou subjekty zpěvnější, tím více je kontrapunkt přitažlivější, a tím více může hlas vystupovat do popředí. Aby si posluchači mohli model snadno zapamatovat, je nutné, aby byl krátký: měl by mít od dvou do osmi taktů.

Kontrapunkt se obvykle používá v průběhu hudební kompozice: není nutné, aby kompozice začínala nebo končila kontrapunktem. Z tohoto důvodu harmonie modelu a jeho převratu může začínat a končit jiným akordem než tónickým: postačuje, když je konsonantní a může být v základním tvaru i v obratu. Harmonie následujícího kontrapunktu v příkladu č. 161 v C dur začíná a končí jiným akordem než tónickým.

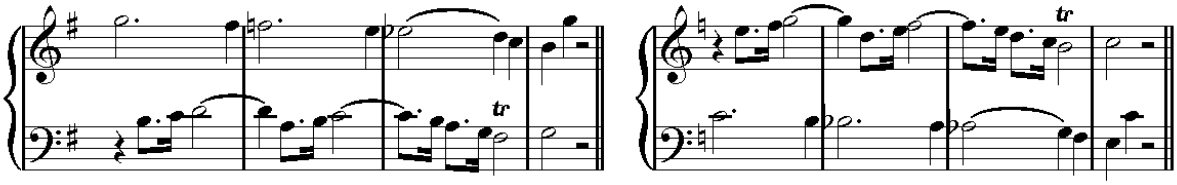


Příklad 161

V průběhu modelu se zřídkakdy moduluje, většinou pouze z tóniky do dominanty, ale nejčastěji se zůstává ve stejné tónině.

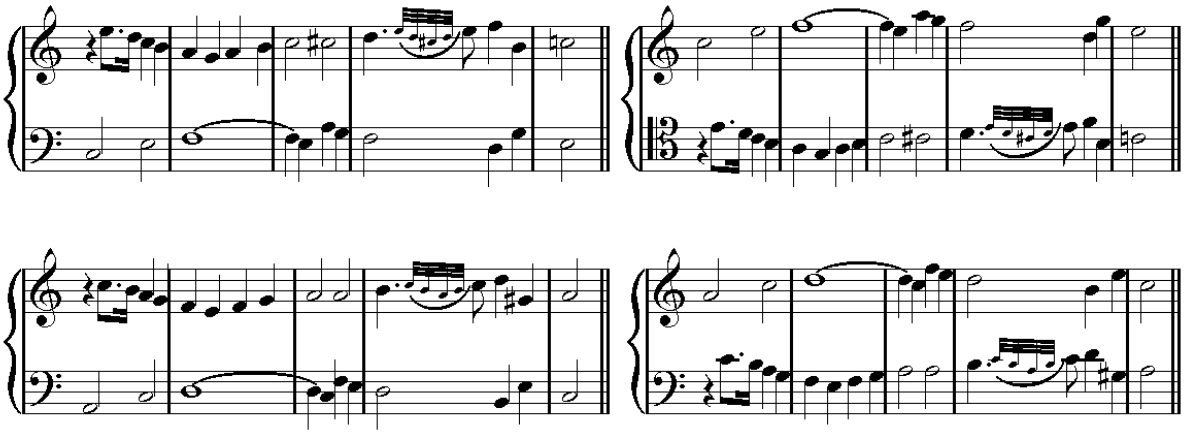
Není nutné, aby dva kontrapunktické subjekty byly vždy chápány propojeně. Někdy jeden i druhý používáme odděleně. V takovém případě se kontrapunkt přerušuje. Tento způsob nachází uplatnění také v hudebních kompozicích, v nichž má kontrapunkt značné uplatnění.

Model a *převrat* můžeme volně transponovat do různých tónin. Následující model v příkladu č. 162 je v tónině G dur a jeho převrat v tónině C dur.



Příklad 162

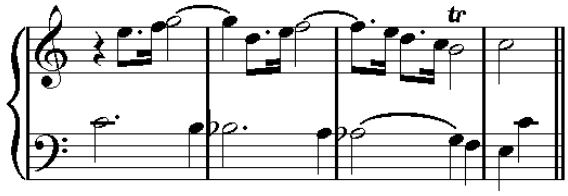
Při tomto transponování se někdy mění tónorod z dur do moll a obráceně. V obou případech se harmonie kontrapunktu často pokouší o mírné alterace, které spočívají ve změně malých intervalů za velké a obráceně (viz příklad č. 163).

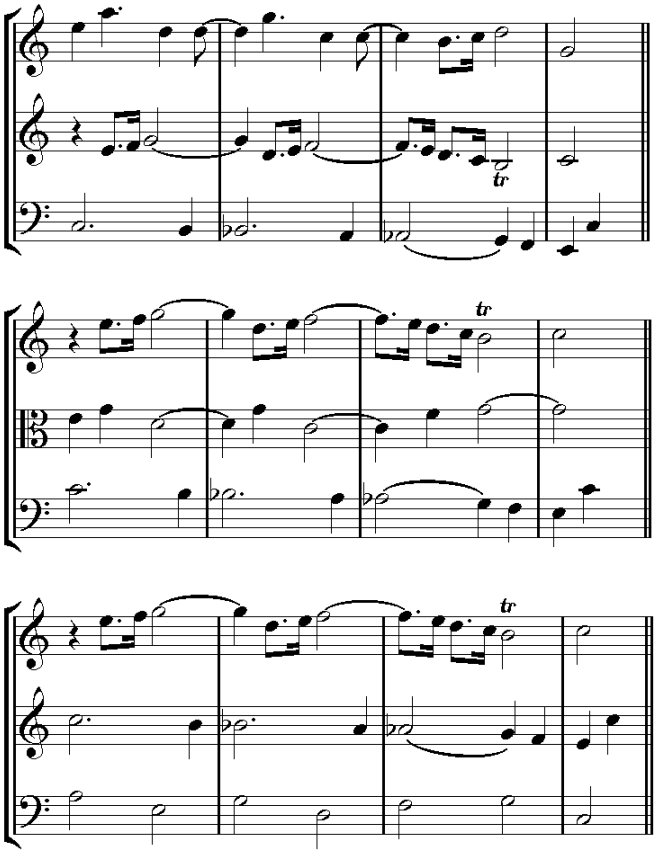


Příklad 163

Není povoleno alterovat rytmické notové hodnoty subjektu. Ale subjekt můžeme zkrátit; to znamená, že pokud to uznáme za vhodné, necháme ze subjektu zaznívat pouze jeho část. Nicméně bychom tento prostředek měli využít až poté, co byl subjekt několikrát použit v celém svém rozsahu.

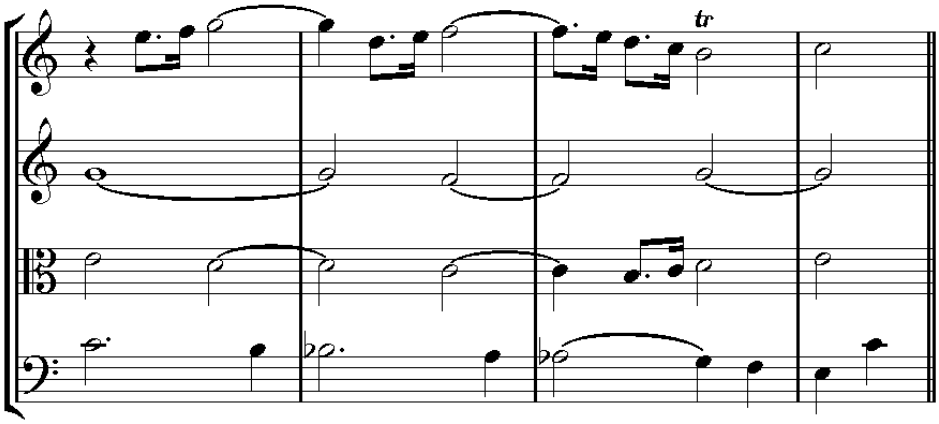
Ke kontrapunktu můžeme připojit také jeden nebo dva doprovodné hlasy, aby byla harmonie více nebo méně úplná. Právě prostřednictvím těchto vyplňujících hlasů se kontrapunkt může uplatnit v tříhlasu, čtyřhlasu a obecně v každé harmonii, která má více než dva hlasy. Jeden přidaný vyplňující hlas může být (1) nejvyšším hlasem, (2) středním hlasem, (3) basovým hlasem. Tento hlas může být změněn tolikrát, kolikrát je připojován, protože není integrálním hlasem kontrapunktu (viz příklad č. 164).





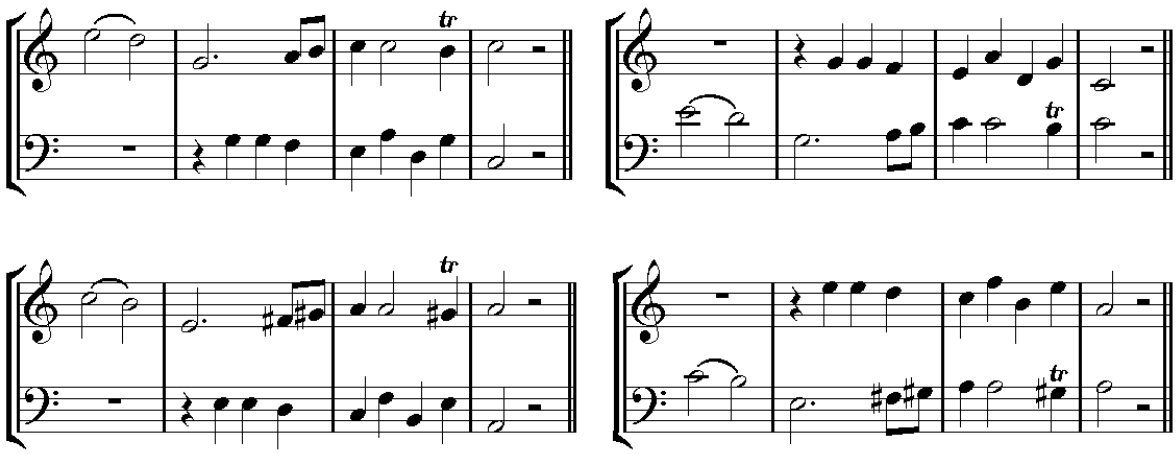
Příklad 164

V následujícím příkladu č. 165 je kontrapunkt doprovázen dvěma vyplňujícími hlasy.



Příklad 165

V následujících čtyřhlasech bychom mohli vytvořit různé kombinace ze čtyř hlasů mezi sebou. Ve všech předcházejících příkladech se druhý subjekt nachází nad prvním subjektem. Je zřejmé, že bychom mohli počet kombinací zdvojit při přeložení druhého subjektu pod první a vytvořit další vyplňující hlasy. Kontrapunkt s vyplňujícími hlasy se transponuje do různých tónin, když chceme v hudební kompozici využít jeho možností. Je důležité, aby se pozornost ihned zaměřila na velký prostředek, který skladatel může vytěžit z kontrapunktu doprovázeného jedním nebo dvěma vyplňujícími hlasy. Jako příklad si uvedeme následující kontrapunkt, který představíme v obou tónorodech dur i moll (viz příklad č. 166).



Příklad 166

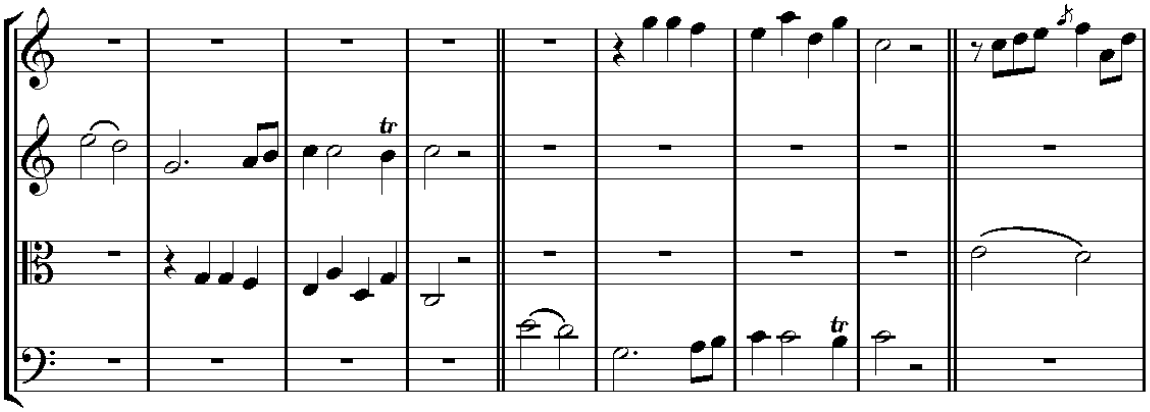
Kontrapunkt v příkladu č. 166 poskytuje dva dvojhlasy, které jsou modelem a jeho převratem. Když se k modelu připojí vyplňující hlas, získáme tři tříhlasy, protože připojený hlas může být nejvyšším, středním a basovým hlasem, jak jsme viděli již výše. Připojením tohoto hlasu v převratu získáme další tři tříhlasy. Při připojení dvou hlasů doprovodu modelu vytvoříme čtyři čtyřhlasy, protože dva hlasy mohou být vnějšími hlasy, nebo dvěma středními hlasy, nebo středním a nejvyšším hlasem, nebo také středním a basovým hlasem.

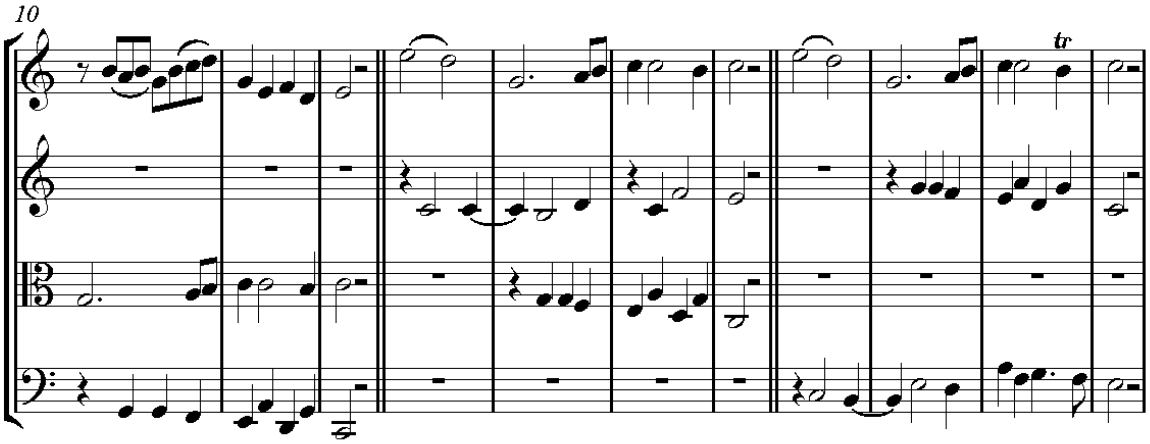
Převrat modelu s dvěma vyplňujícími hlasy rovněž dává čtyři čtyřhlasy. Transponováním kontrapunktu do moll s vyplňujícími hlasy získáme ještě další dva tříhlasy a dva čtyřhlasy. Dohromady tak získáme dva dvojhlasy, osm tříhlasů, deset čtyřhlasů, což celkově předpokládá 28 využití kontrapunktu: desetkrát převratného a desetkrát bez převratu,

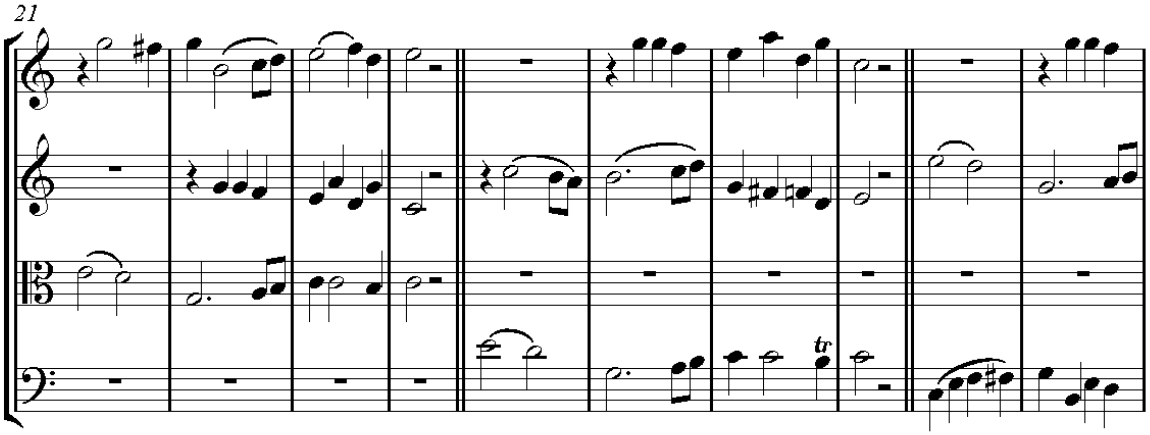
šestnáctkrát v dur a čtyřikrát v moll. Dále si uvedeme příklady tohoto pozoruhodného použití předcházejícího kontrapunktu (viz příklad č. 167).[36] [37]

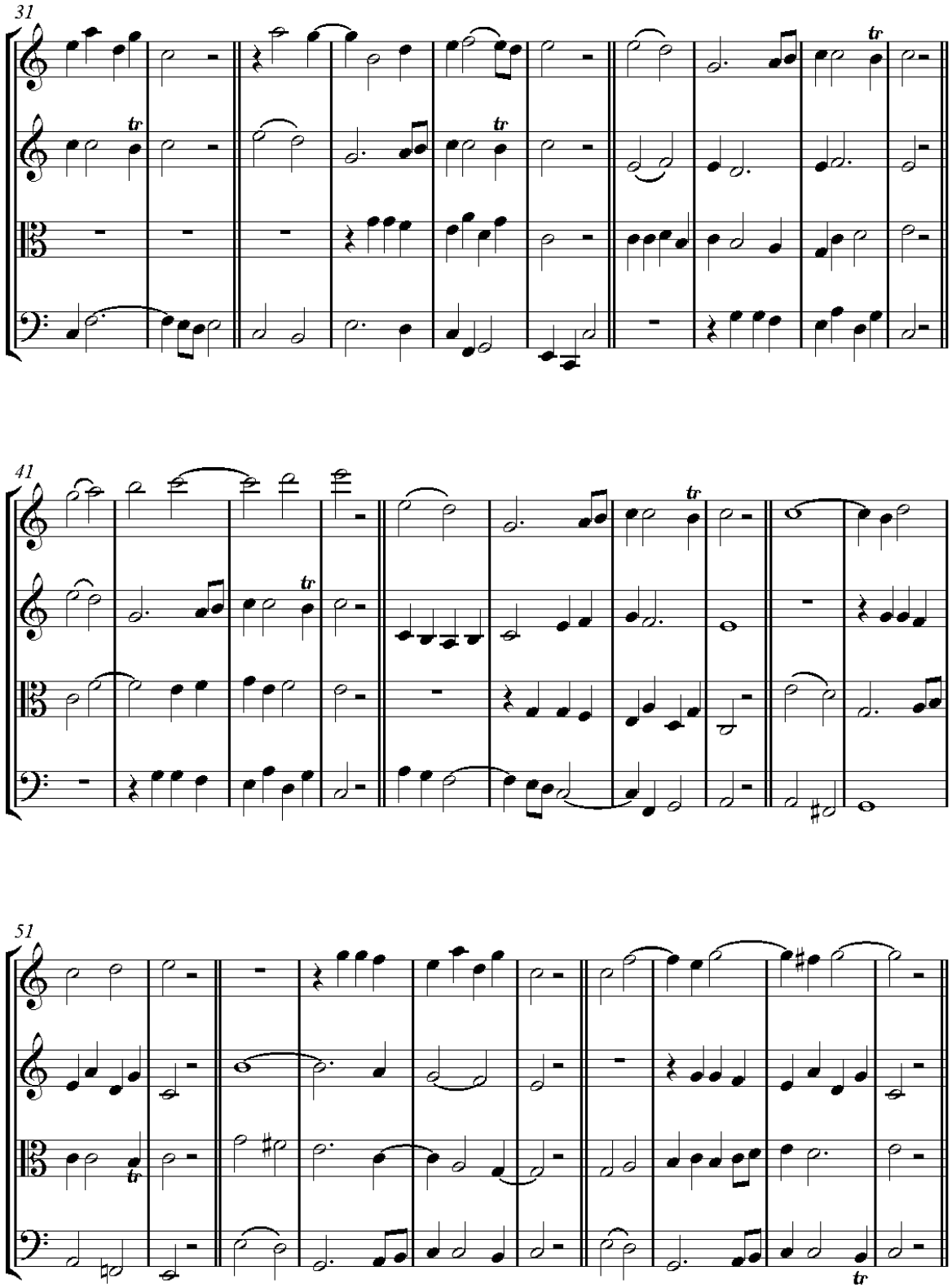
[36] NOTY?? - Abychom model kontrapunktu správně pochopili, musíme ho vždy poprvé představit bez všech vyplňujících hlasů.

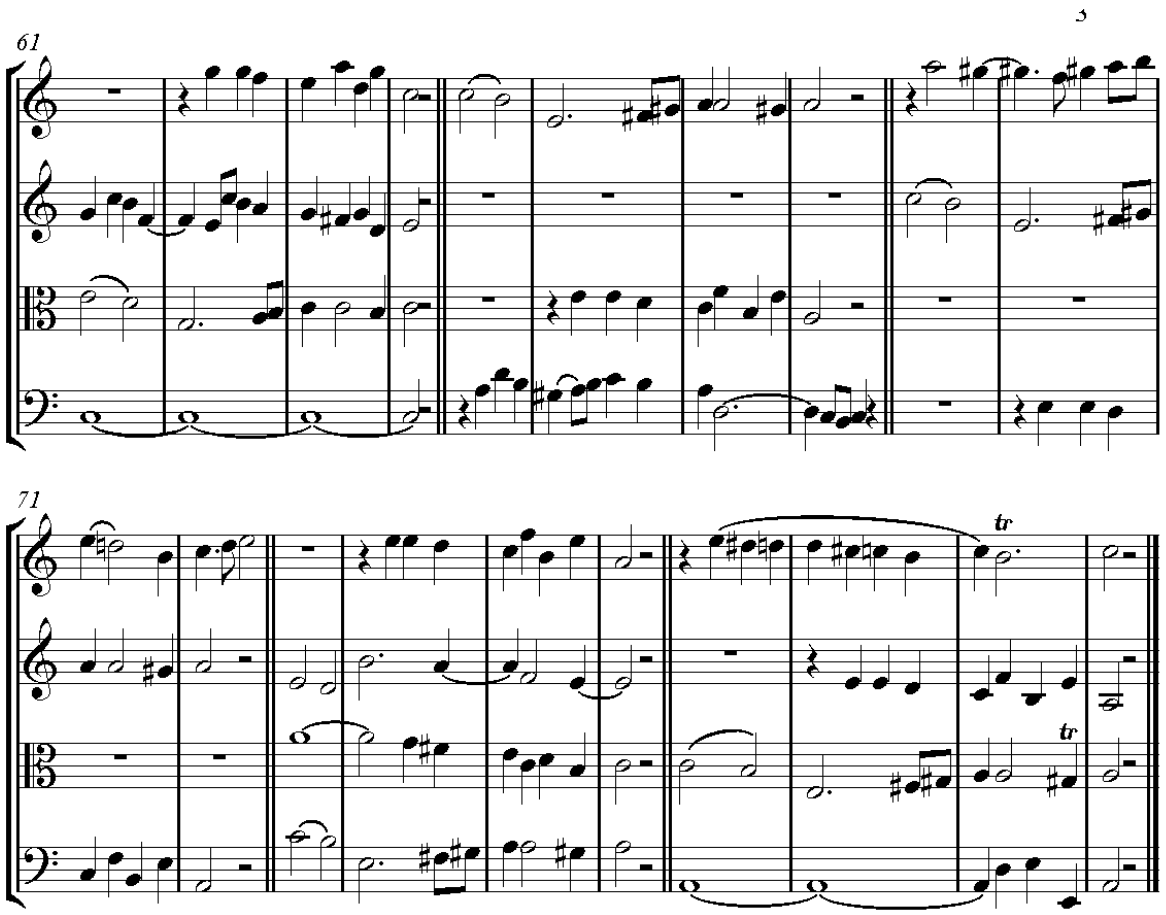
[37] NOTY?? Basový hlas zde tvoří prodlevu pro doprovázení kontrapunktu. Protože prodleva není převratitelná, nemůže se nikdy v kontrapunktu upotřebit. Ale jako v tomto příkladu se může občas použít jako přidaný hlas.


tr
tr


10
tr


21
tr


31
41
51



Příklad 167

Všechny uvedené příklady jsou pouze v C dur a v a moll. Ale při jejich využití v pravidelných hudebních kompozicích (například v symfonii) se transponují do dalších tónin.

V každé hudební kompozici, v níž se používá kontrapunkt, se může používat zmíněné rozvíjení. Není nutné využívat všechny možnosti, ale pouze ty, které se jeví jako nejvýhodnější.

Aby se harmonie stala převratnou, musíme jí již při tvorbě dodat určité kvality. Někdy se náhodou stane, že můžeme převrátit dva, tři nebo čtyři takty harmonie, ale stává se to zřídkakdy. Harmonie se může převracet mnoha způsoby: v oktávě, decimě, duodecimě, ale dokonce také v sekundě, kvartě, sextě a septimě, jak uvidíme v dalších částech této druhé knihy. Nejdůležitější jsou převraty v oktávě, ve dvou, třech a čtyřech hlasech a potom také v decimě a duodecimě.

Všechny tyto kontrapunkty pojednáme v následujícím pořadí:

1. Dvojitý kontrapunkt v oktávě nebo kvintdecimě (dvojité oktávě).
2. Stejný kontrapunkt s připojenými terciemi.
3. Trojitý kontrapunkt.
4. Čtyřnásobný kontrapunkt.
5. Kontrapunkt v tercii nebo decimě.
6. Stejný kontrapunkt s připojenými terciemi.
7. Kontrapunkt v kvintě nebo duodecimě.
8. Stejný kontrapunkt s připojenými terciemi.

Poznámka k následujícím čtyřem kontrapunktům, které se nepoužívají:

1. Kontrapunkt v sekundě nebo v nóně.
2. Kontrapunkt v kvartě nebo v undecimě.
3. Kontrapunkt v sextě nebo tercdecimě.
4. Kontrapunkt v septimě nebo v kvartdecimě.

I.

O dvojitém kontrapunktu v oktávě nebo kvintdecimě (dvojité oktávě)[38]

Dvojitý kontrapunkt je dvojhlasou harmonií, to znamená harmonií, v níž každý hlas může utvořit správný bas proti druhému hlasu. Všechny uvedené příklady v předcházející kapitole jsou v dvojitém kontrapunktu v oktávě. Tento kontrapunkt označujeme jako kontrapunkt v oktávě nebo v kvintdecimě, protože se převraty tvoří v těchto intervalech.

Poznamenali jsme již výše, že intervaly modelu se v převratu mění, jak můžeme vidět v následující tabulce:

Model:	1 2 3 4 5 6 7 8
Převrat:	8 7 6 5 4 3 2 1

To znamená, že z unisona se stává oktáva, ze sekundy septima atd.

[38] Protože je tento kontrapunkt v praxi nejpoužívanější a nejužitečnější, uvedli jsme všechna nezbytná vysvětlení o jeho používání mnohem obsáhleji než u ostatních kontrapunktů, jejichž využívání není tolik časté.

Uvedeme si dále pravidla, která je třeba dodržovat při tvorbě kontrapunktu v oktávě.

První pravidlo.

S *čistou kvintou* se musí zacházet jako s *disonancí*, to znamená, že musí být připravena a rozvedena, nebo použita jako průchodný tón. Toto pravidlo je v tomto kontrapunktu nejdůležitější.

Druhé pravidlo.

Průtah označený číslicí 9 /nóna/ je zakázaný, protože není převratný.

Třetí pravidlo.

Dvě následné kvarty nelze realizovat, protože se při převratu stávají dvěma kvintami.

Čtvrté pravidlo.

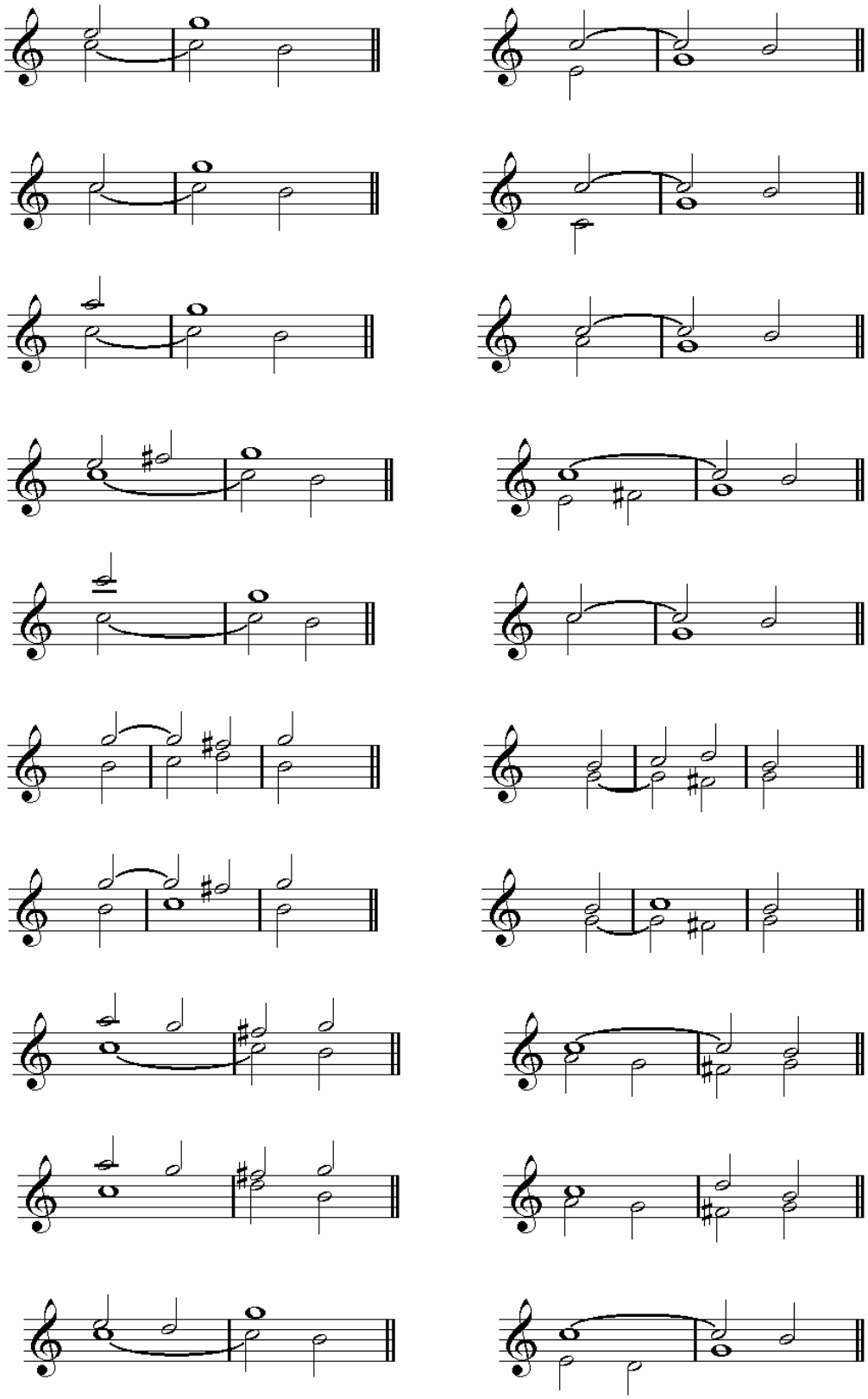
Aby se dva hlasy kontrapunktu při jejich převratu nekřížily, nesmí se při tvorbě modelu od sebe vzdálit více než o kvintdecimu. V některých případech se dokonce nesmí překročit hranice oktávy.

K těmto čtyřem pravidlům je nutné připojit:

1. Harmonie kontrapunktu (i když je dvojhlasá) musí být dostatečně bohatá, aby se mohla obejít bez třetího vyplňujícího hlasu (nebo doprovodného hlasu), jelikož nejprve a vždy musí být exponována *bez tohoto prostředku*, aby byl posluchač schopen snadno zachytit oba subjekty.
2. Oba subjekty se nesmí křížit ani v modelu, ani v převratu.
3. S výjimkou průchodných tónů musí být všechny disonance připraveny. *Zmenšená kvinta* a její převrat *zvětšená kvarta* tvoří výjimku z tohoto pravidla: občas se mohu použít bez přípravy.
4. Každý subjekt musí předložit rozdílnou melodii. Jeden subjekt musí nastoupit po druhém po krátké pauze, jak jsme již poznamenali.

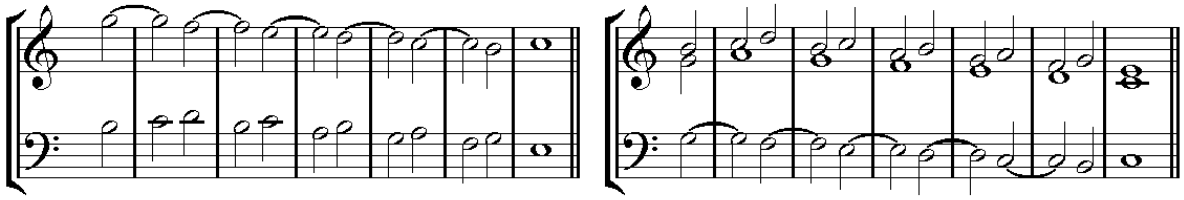
Pozorování k prvnímu pravidlu, které se týká čisté kvinty.

Interval čisté kvinty je výjimečný interval. Ale při převratu dává interval čisté kvarty, který by tvořil špatný bas. Proto kvintu musíme chápat jako disonantní interval (viz příklad č. 168).



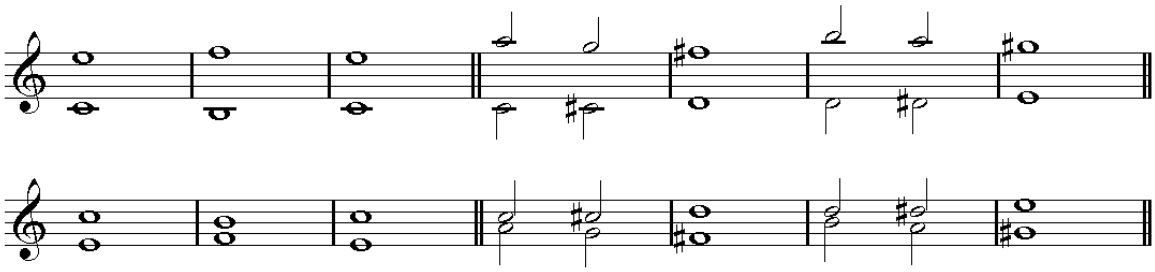
Příklad 168

Následující příklad č. 169, přestože je v něm kvintou příliš plýtváno, je použitelný, ovšem s podmínkou, že převratem se připojí jeden hlas a všechny kvarty budou doprovázeny sekundami.



Příklad 169

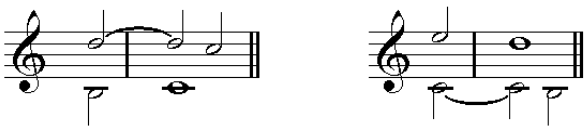
Zmenšená kvinta, která se v převratu stává zvětšenou kvartou, se občas používá bez přípravy (jak jsme již poznamenali), zejména ve volném stylu. K tomuto intervalu je ovšem nutné dospět nejlépe stupňovitým pohybem (viz příklad č. 170).



Příklad 170

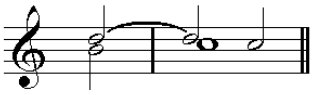
Pozorování k druhému pravidlu, které se týká intervalu nóny.

Existují dva způsoby zacházení s intervalem nóny, přičemž první je chybný a druhý správný (viz příklad č. 171).



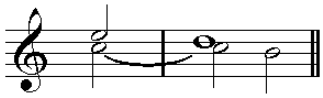
Příklad 171

V příkladu č. 171 (1) je tón *d* průtahem tónu *c* a harmonie není převratná. V č. 2 je tón *c* průtahem tónu *h* a harmonie je převratná. V č. 1 se průtažný tón *d* nemůže přiblížit k tónu *c* na vzdálenost sekundy (viz příklad 172).



Příklad 172

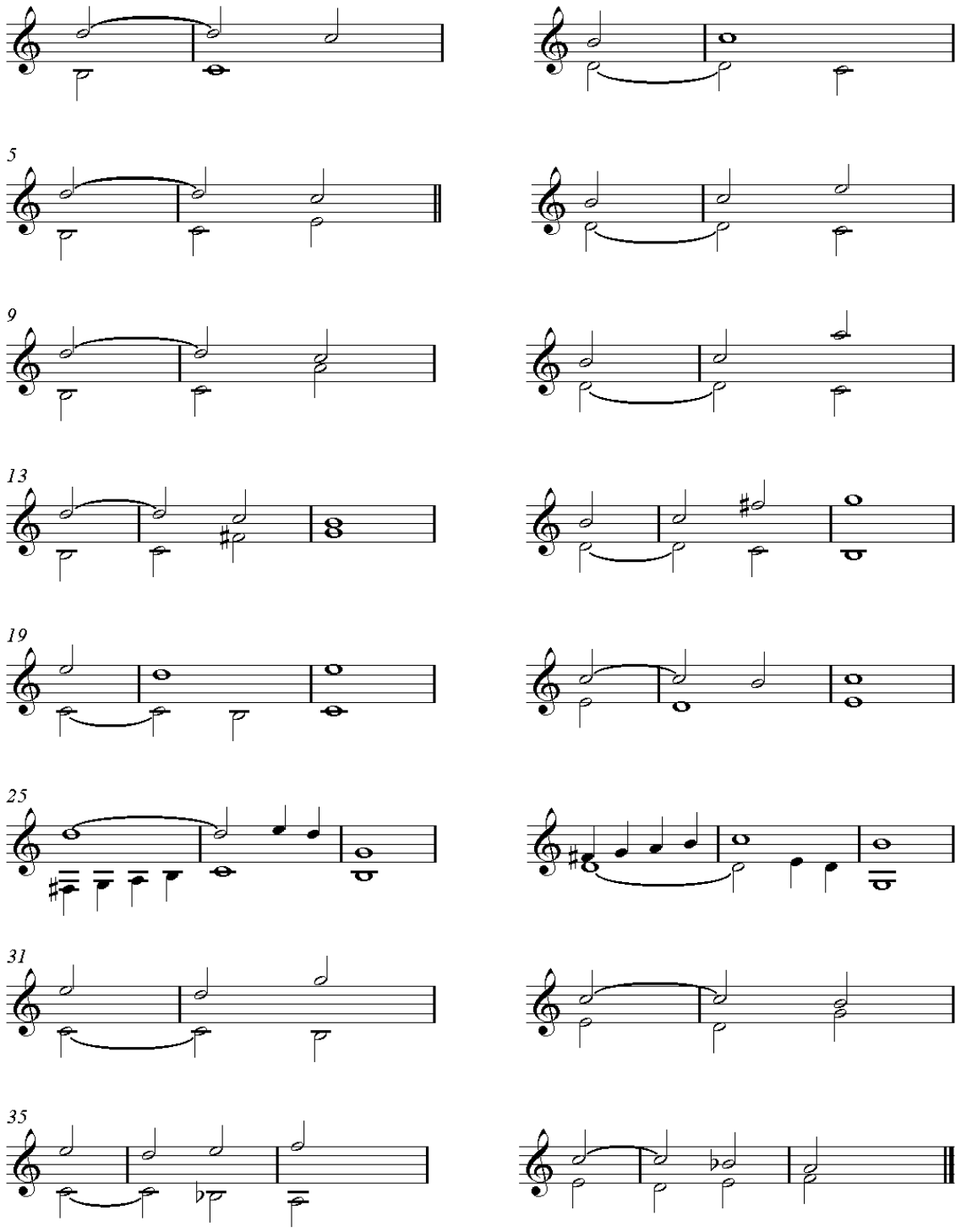
V č. 2 není tón *d* průtahem, proto může zaznívat s tónem *c* ve vzdálenosti sekundy (viz příklad č. 173).



Příklad 173

V tomto případě je průtahem tón *c*.

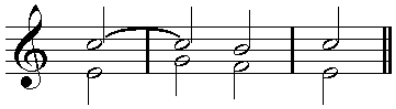
Předvedeme si příklady různých případů chybného a správného obratu intervalu nóny. V chybných případech je interval nóny označen číslicí 9. V použitelných případech je tento interval označen číslicí 2 (viz příklad č. 174).



Příklad 174

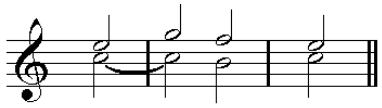
Pozorování k třetímu pravidlu, které se týká dvou následných kvart.

Vyhýbáme se sledu dvou kvart nejenom proto, že v převratu dávají dvě kvinty, ale také proto, že druhá kvarta v tomto případě nemůže být připravena a ve správné harmonii je zakázáno používat čistou kvartu bez přípravy, pokud není průchodným tónem. Sled dvou kvart se povoluje ve volném stylu, jestliže je druhá kvarta zvětšená (viz příklad č. 175).



Příklad 175

Ale tento příklad je v kontrapunktu chybný, protože převratem dostaneme sled dvou tvrdě znějících kvint, zejména v dvojhlasé harmonii (viz příklad č. 176).

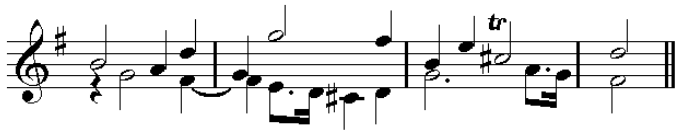


Příklad 176

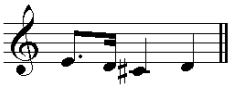
Pozorování ke čtvrtému pravidlu, které se týká hranice rozsahu, který nemůžeme překročit při tvorbě modelu.

Abychom v kontrapunktu nekřížili subjekty, platí pravidlo nepřekročení hranice oktávy: toto pravidlo vyžaduje další objasnění.

Pokud chceme vytvořit kontrapunkt pro dva *stejné vokální hlasy* (například pro dva soprány nebo pro dva tenory, které nemají velký rozsah), nebyl by k tomu vhodný následující model (viz příklad č. 177).

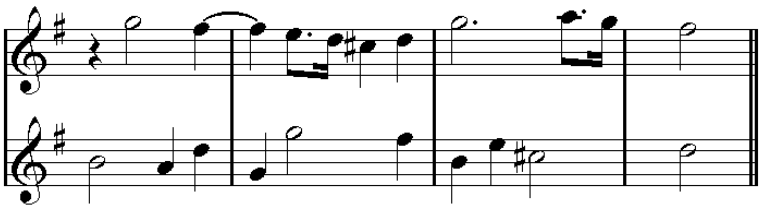


Příklad 177

V tomto případě není možné udělat převrat, aniž by se nekřížily hlasy ve druhém taktu, v němž jsou čtyři tóny  **/aaa177/**

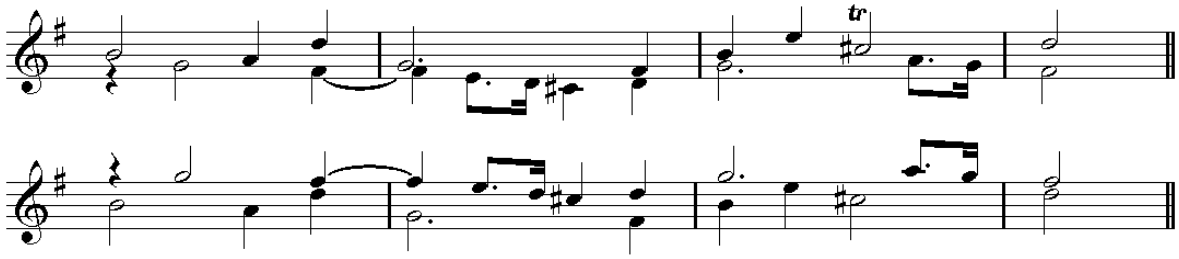
od nejvyššího hlasu vzdáleny *více než o oktávu*.

Z tohoto důvodu se dva hlasy v převratu kříží přesně na místě, kde se nacházejí uvedené čtyři tóny (viz příklad č. 178).



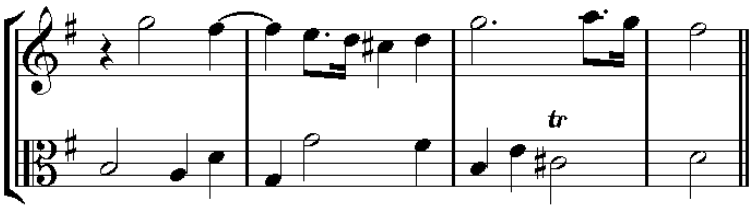
Příklad 178

V místě, kde se dva subjekty kříží, nejsou hlasy v převratu, protože intervaly nerealizují změnu, jak je jasně patrné při srovnání č. 1 s č. 2. Abychom se této nepříjemnosti při tvoření modelu dvou stejných hlasů vyhnuli, je nutné, aby se dva subjekty od sebe oddělily více než o oktávu. Předcházející kontrapunkt opravíme v místě, kde hlasy zůstávají *v hranici* oktávy (viz příklad č. 179).



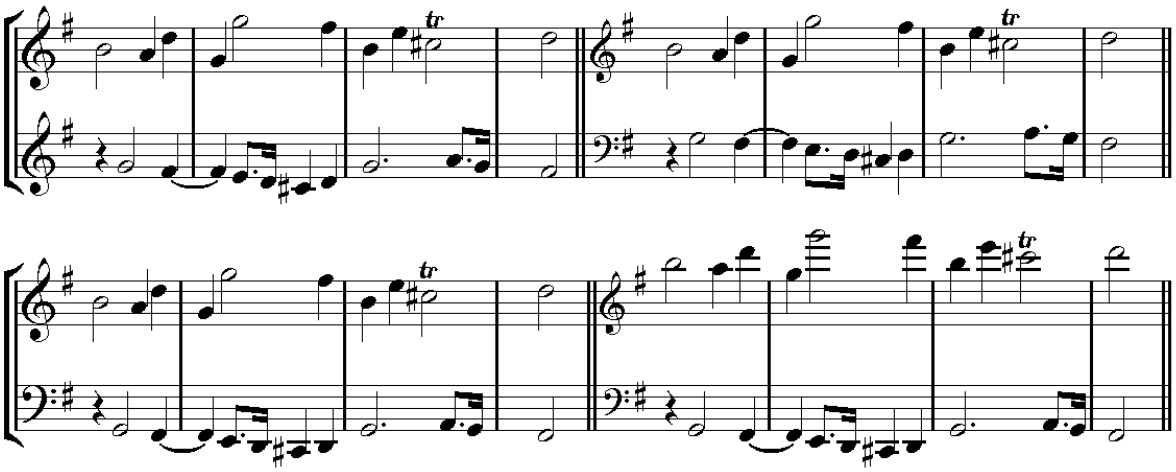
Příklad 179

Ale při komponování pro dva nestejné hlasy, nebo dva nástroje, které mají obvykle rozsah přesahující dvě oktávy, můžeme hranici oktávy překročit, ale vždy do rozsahu dvou oktáv. V takovém případě může posloužit jako model č. 1, protože ho můžeme převrátit následujícím způsobem, aniž by se hlasy křížily (viz příklad č. 180).



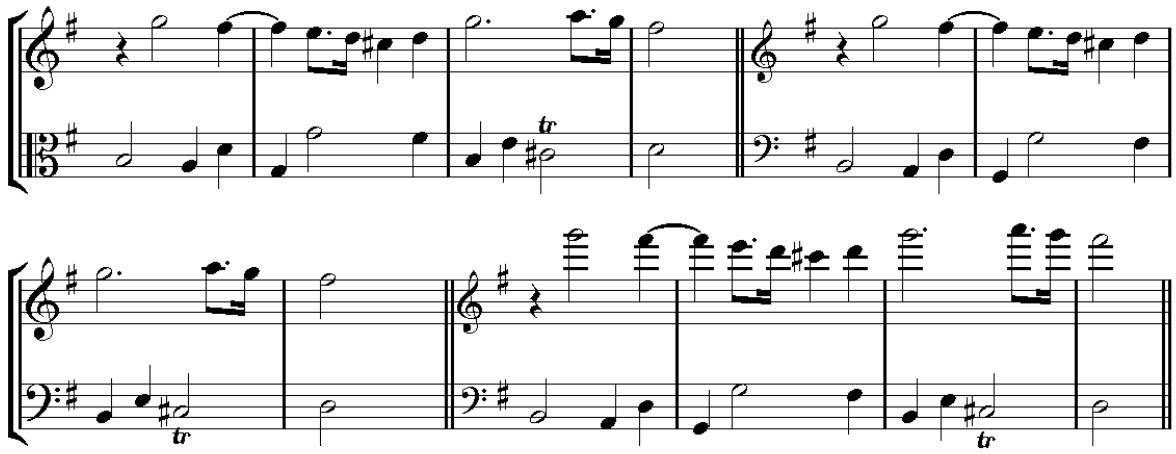
Příklad 180

Když model z tohoto hlediska opravíme, můžeme dva subjekty, pokud se nebudou křížit, volně oddálit nebo přiblížit. Tato rozmanitost ve vzdálenosti mezi dvěma subjekty se často uplatňuje v instrumentální a zejména orchestrální hudbě (viz příklad č. 181).



Příklad 181

Velkou vzdálenost mezi dvěma subjekty v č. 3 a 4 můžeme také vyplnit připojením středních a vedlejších hlasů (viz příklad č. 182).

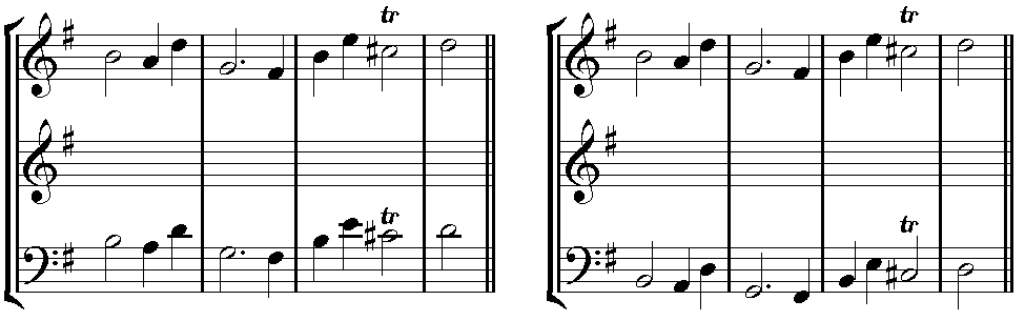


Příklad 182

Stejným způsobem můžeme vyplnit vzdálenost, která odděluje dva subjekty v č. 3.

Nejsnadnější způsob hledání druhého subjektu (nebo kontrasubjektu) v dvojhlasé převratné harmonii

Není obtížné nalézt první subjekt pro jakýkoli kontrapunkt. Každá fráze přirozené a volné melodie, každá melodická linie může sloužit jako první subjekt. Pro zjednodušení hledání druhého subjektu doporučujeme následující metodu.
Vytvoříme si tři notové osnovy. Na vrchní a spodní osnovu umístíme první subjekt ve vzdálenosti oktávy (viz příklad č. 183).



Příklad 183

Prostřední osnova je určena pro druhý subjekt, který musí tvořit správný bas proti vrchní osnově a současně správnou harmonii vůči spodní osnově. Takže při hledání druhého subjektu zohledňujeme tyto dvě osnovy současně a druhý subjekt porovnáváme s vrchní i spodní osnovou. Druhý subjekt je nalezen, když dostaneme model kontrapunktu na vrchní a střední osnově. Převrat modelu vidíme na střední a spodní osnově.

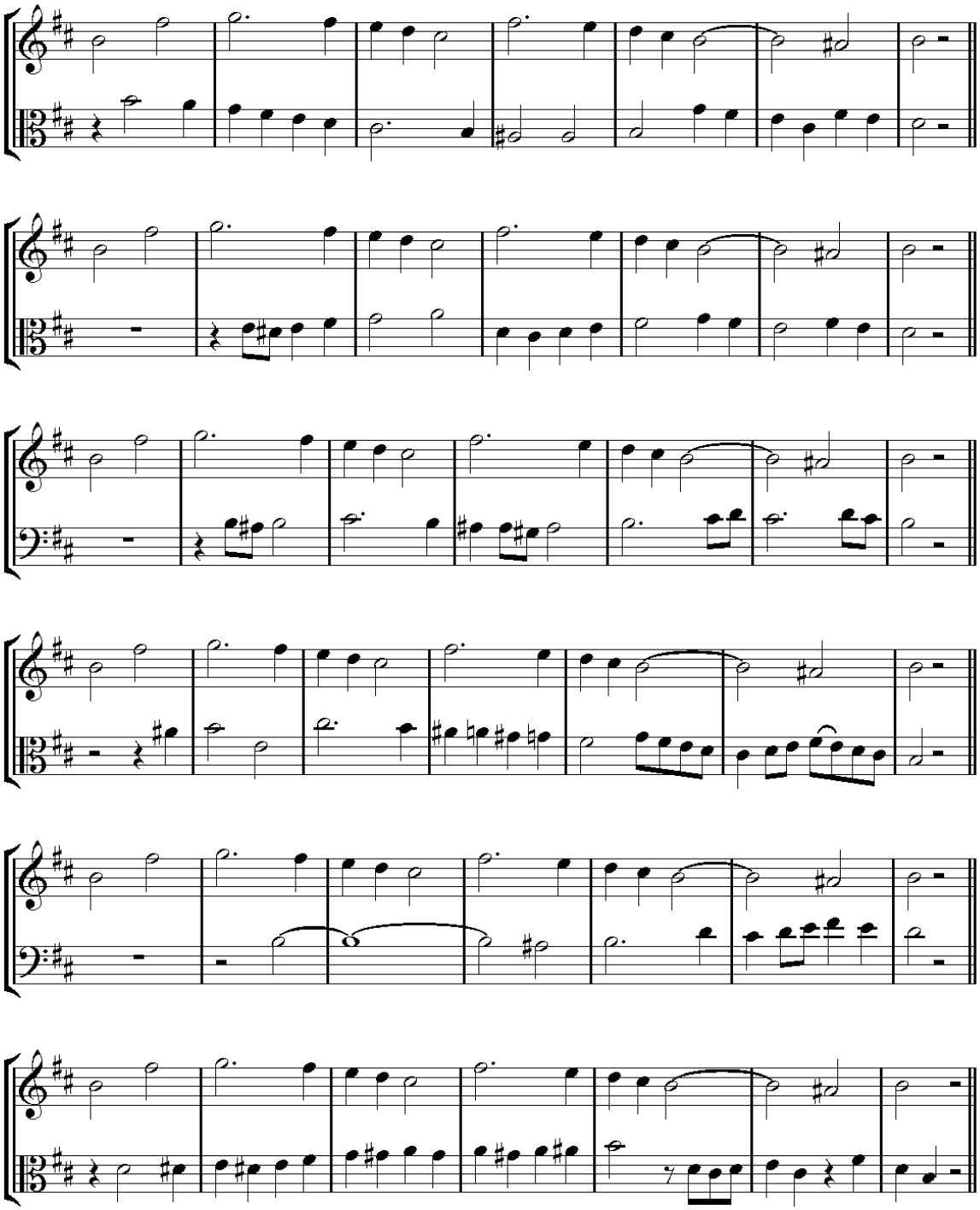
Č. 1 je určením kontrapunktu v oktávě pro dva stejné hlasy. Druhý subjekt nesmí svými tóny křížit tóny ani ve vrchní, ani ve spodní osnově.

Č. 2 je určením kontrapunktu v kvintdecimě pro dva nestejné hlasy, nebo pro dva nástroje. Druhý subjekt nesmí svými tóny křížit tóny ani ve vrchní, ani ve spodní osnově.

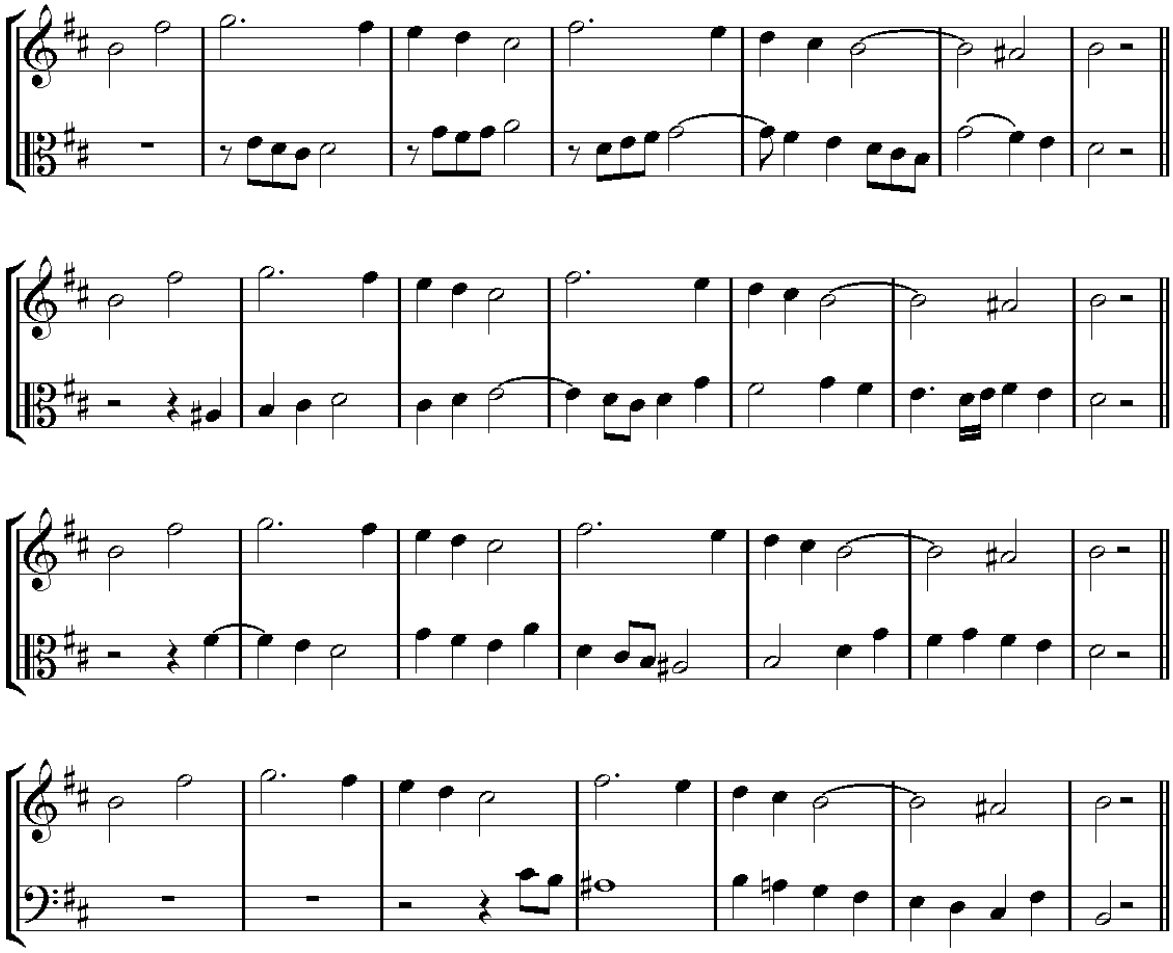
Snadnější je vytvoření druhého subjektu pro č. 2 než pro č. 1, protože v č. 2 máme k dispozici patnáct stupňů, zatímco v č. 1 pouze osm.

Vždy lze nalézt *rozdílné kontrasubjekty* k jednomu subjektu. Předvedeme si deset kontrapunktů v oktávě (nebo v kvintdecimě), jejichž první subjekt je *stále stejný* (viz příklad č. 184).[39]

[39] Ve všech deseti příkladech jsme kontrasubjekt vyznačili číslovaným basem, abychom označili akordy, na nichž je utvořen.



2



Příklad 184

V příkladech, v nichž je druhý subjekt vytvořen z mnoha tónů, předpokládáme pomalejší tempo.

Můžeme vytvořit řadu kontrasubjektů, aniž bychom změnili harmonický základ: postačuje pouze změna melodie.

Často můžeme měnit akordy při převratu modelu. Děje se to poměrně často při připojování vyplňujících hlasů ke kontrapunktu.

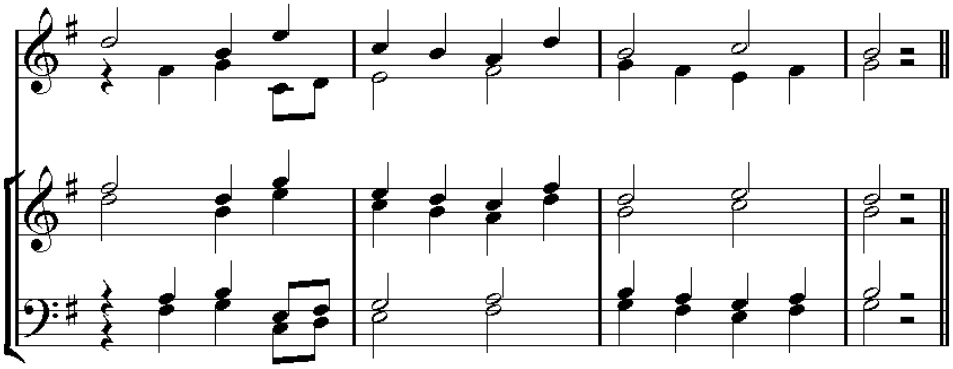
Hledání různých kontrasubjektů k prvnímu subjektu je vynikající cvičení, ačkoli v praxi používáme pouze jeden kontrasubjekt. Když nalezneme několik kontrasubjektů, snadno pak mezi nimi vybereme nejlepší, nebo ten, který je nejvhodnější.

II.

O dvojitém kontrapunktu v oktávě s připojenými terciemi

Dvojitý kontrapunkt v oktávě může být zkomponován takovým způsobem, aby oba subjekty mohl doprovázet vrchními terciemi. V takovém případě ho označujeme jako *čtyřhlasý* kontrapunkt v oktávě, aby se nemohl zaměnit s čtyřnásobným kontrapunktem, o němž budeme mluvit později.

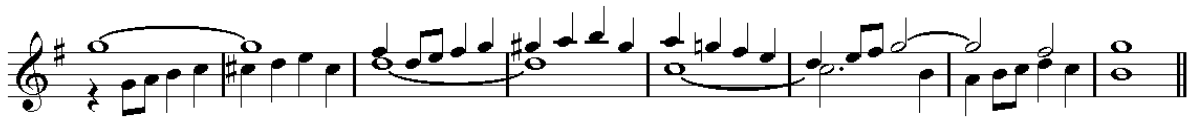
Aby se dvojitý kontrapunkt v oktávě mohl stát čtyřhlasým, je nutné dodržovat (při tvorbě obou subjektů) *protipohyb* nebo *stranný pohyb*[40] a vyhýbat se disonantním intervalům s výjimkou průchodných tónů. V příkladu č. 186a se kontrapunkt stává čtyřhlasým tím, že je každý subjekt doprovázen vrchními terciemi.



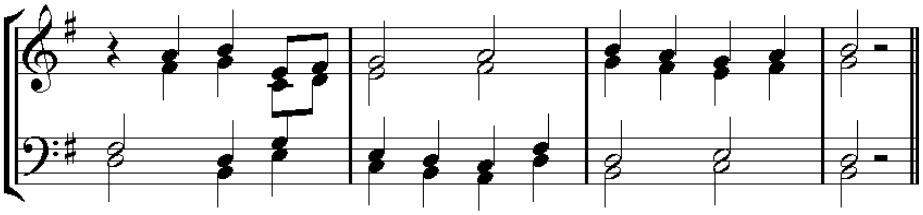
Příklad 186a

V příkladu 186b je stejný převratný kontrapunkt rovněž zdvojen vrchními terciemi.

[40] Při stranném pohybu jeden hlas zůstává na stejném stupni (nebo na stejném tónu), zatímco druhý hlas se pohybuje (viz příklad č. 185).

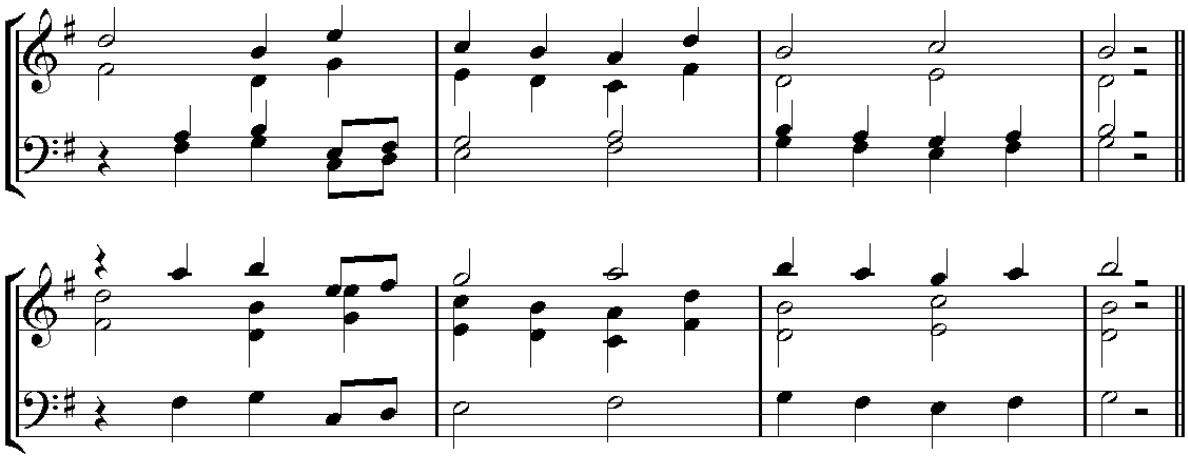


Příklad 185



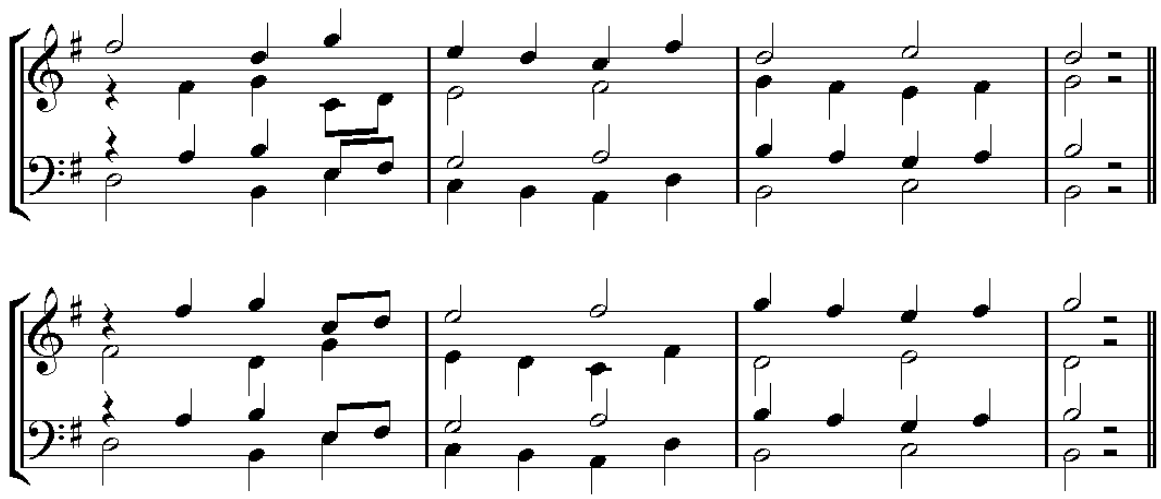
Příklad 186b

V tomto čtyřhlasém kontrapunktu jsou pouze dva základní subjekty (viz A), které poskytují správný bas a tím poskytují dva příklady B a C (v příkladu 186). Ale tři vrchní hlasy v těchto posledních dvou příkladech se mohou vzájemně převracet různými způsoby. Takže příklad B se může, při zachování stejného basu, utvářet také dvěma následujícími způsoby (viz příklad č. 187).



Příklad 187

Příklad C může rovněž využít, při zachování stejného basu, následující dvě možnosti (viz příklad č. 188).



Příklad 188

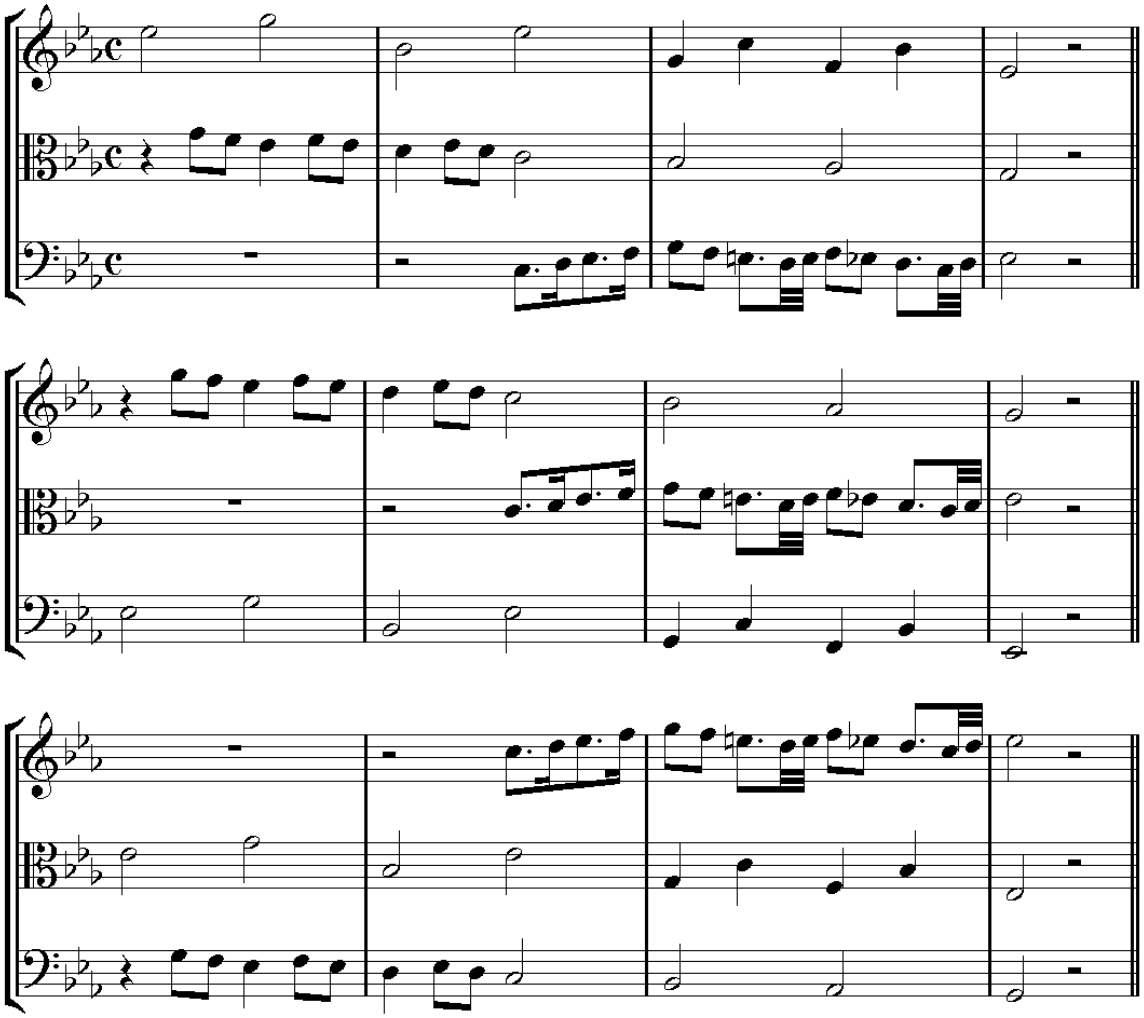
Když ve všech těchto případech odstraníme jeden ze dvou hlasů, které slouží ke zdvojení každého subjektu vyššími terciemi, dostaneme tříhlas, to znamená, že tento kontrapunkt se čtyřmi nebo třemi hlasy můžeme použít, když ho chceme využít v hudební kompozici určitého rozsahu.

Dvojitý kontrapunkt s připojenými terciemi se vždy používal málo a dnes se už nepoužívá téměř vůbec. Tento kontrapunkt má ostatně řadu nevýhod, které spočívají v tom, (1) že je nucen *zdvojovat citlivý tón* a nemůže ho vždy rozvádět pravidelně, (2) že je disonantní interval často rozváděn nepravidelně, (3) že je jeden hlas někdy nucen skákat nepříliš zpěvným způsobem, jak můžeme vidět v druhém taktu příkladu 186B, kde soprán stoupá z tónu *c* na tón *fis*. Je třeba také poznamenat, že zajímavost kontrapunktu se nezvyšuje prostřednictvím terciového zdvojování obou subjektů, neboť toto zdvojování není ničím jiným než simultánním opakováním těchto dvou subjektů s jinými tóny. Ke kontrapunktu je vhodnější připojovat jeden nebo dva doprovodné hlasy, s nimiž melodie nemá nic společného, jak jsme si to již výše ukázali.

III.

O trojitém kontrapunktu

Jako trojitý kontrapunkt označujeme tříhlasou harmonii, v níž může každý z hlasů alternativně sloužit jako správný bas k oběma zbývajícím hlasům (viz příklad č. 189).

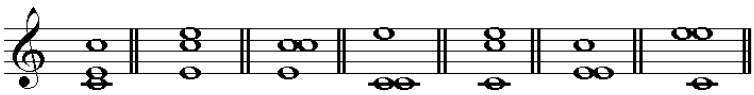


Příklad 189

Vlastností takové harmonie je, že zůstává vždy dobrá a správná při jakémkoli způsobu převratu mezi třemi hlasy. Tyto převraty se tvoří v oktávě nebo v kvintdecimě (dvojité oktávě) jako u dvojitého kontrapunktu v oktávě. Právě z tohoto důvodu jsou pravidla pro tvoření trojitého kontrapunktu stejná jako již probíraná pravidla dvojitého kontrapunktu. Pravidla:

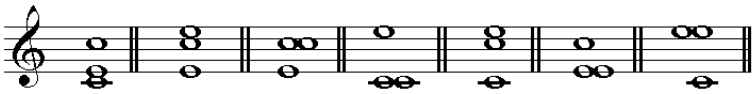
1. S kvintou se musí zacházet jako s disonancí, to znamená, že se používá pouze jako průchodný tón na lehké době taktu, nebo také jako průtah umístěný na těžké době, připravený a rozvedený sestupnou sekundou.
2. Je nutné se vyhnout sledu dvou kvart.
3. Nelze používat průtah označený číslicí 9 (nóna).

K těmto třem hlavním pravidlům musíme ještě připojit následující pozorování:
1. V tomto kontrapunktu nejsou akordy nikdy úplné a téměř vždy se v akordu musí vynechat čistá kvinta.
Dále si uvedeme, jakým způsobem se zachází s akordy v trojitém kontrapunktu:
V dokonalých kvintakordech vynecháváme kvintu a zdvojujeme jeden ze dvou zbývajících tónů (viz příklad č. 190).



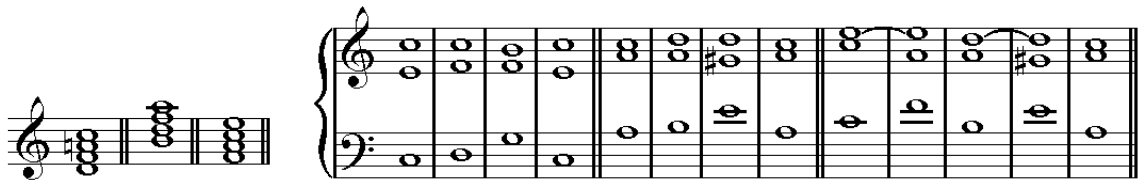
Příklad 190

V dominantním septakordu vynecháváme buď kvintu při zachování základního tónu, nebo vynecháváme základní tón při zachování kvinty (viz příklad č. 191).



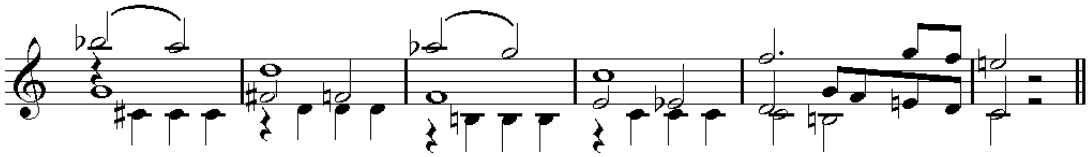
Příklad 191

Zmenšená kvinta (tóny *h-f*) se může realizovat buď jako zástupce dominantního septakordu (tóny *g-h-d-f*), nebo zmenšeného kvintakordu (tóny *h-d-f*).
Ve třech následujících septakordech vždy vynecháváme kvintu a připravujeme septimu (viz příklad č. 192).



Příklad 192

Zmenšený septakord se může používat pouze tehdy, když se rozvádí do dominantního septakordu následujícím způsobem (viz příklad č. 193).



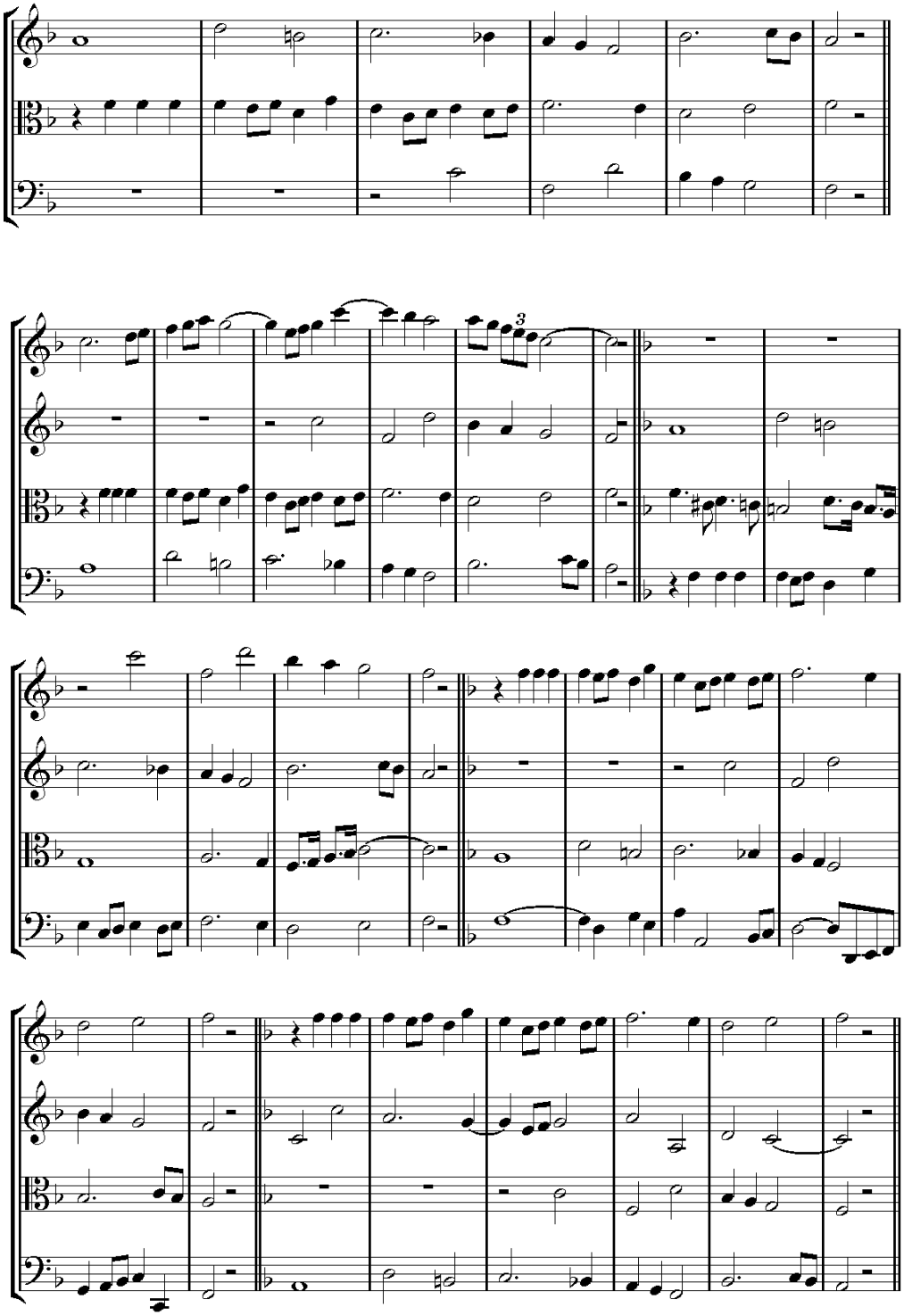
Příklad 193

2. Tři hlasy musí utvářet tři různé motivy, aby se každý kontrapunktický hlas mohl snadno odlišit. Právě z tohoto důvodu nesmí tři motivy začínat současně, ale jeden po druhém (viz příklad na s. 104??). Tyto motivy se označují jako *subjekty*. První z těchto tří subjektů nastupuje sám, druhý následuje po pauze (často je velmi krátká) a třetí nastupuje nejpozději. Všechny tři subjekty obvykle končí společně.

Je povoleno křížení tří subjektů, aby harmonie měla v každém převratu k dispozici různé modifikace.

K harmonii tohoto kontrapunktu můžeme připojit doprovodný hlas, který slouží k doplnění akordů a variování účinků v rozdílném rozvržení hlasů tohoto kontrapunktu. Tento vyplňující a volný hlas může být nejvyšším, středním nebo basovým hlasem. Používá se až poté, co zazněl samotný kontrapunkt (alespoň jedenkrát), to znamená bez připojení cizího hlasu.

Uvedeme si příklady trojitého kontrapunktu s jedním připojeným hlasem (viz příklad č. 194).



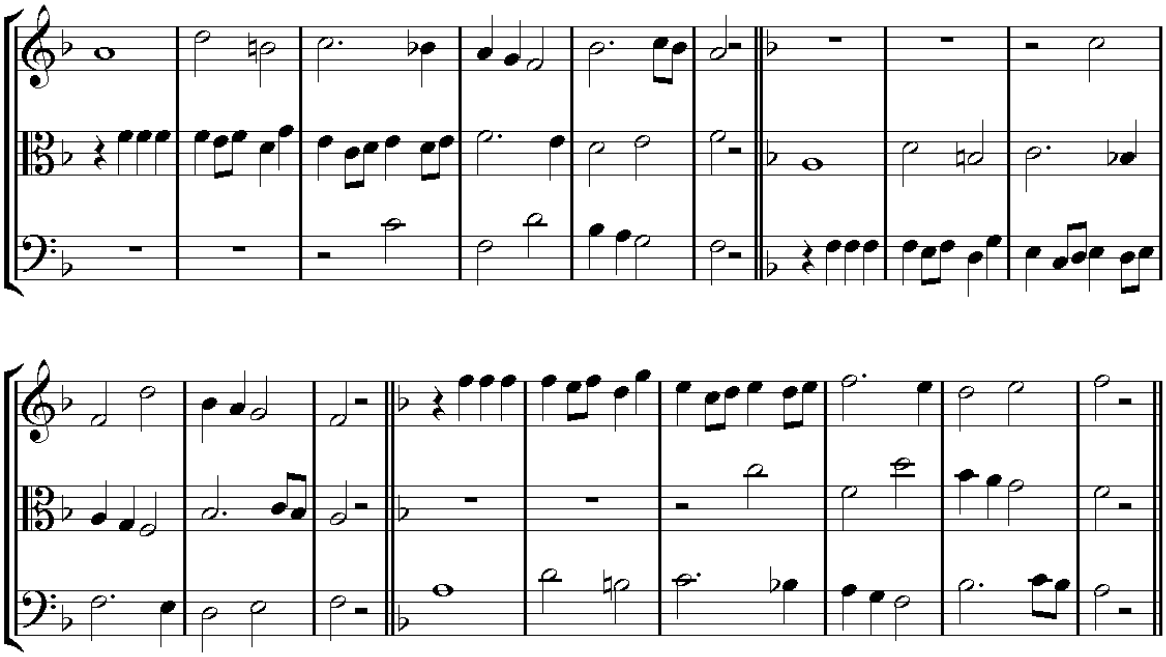
Příklad 194

V příkladu č. 194 je kontrapunkt (i s jeho různými převraty) zopakován pětkrát: čtyřikrát s novým připojeným hlasem, což zdvojnásobuje jeho zajímavost. V pravidelné kompozici

můžeme při použití těchto pěti příkladů poslední čtyři varianty transponovat do čtyř rozdílných tónin a oddělit je od jiných hudebních myšlenek, které nemají s kontrapunktem nic společného, jak uvidíme později.

Dále si rozvedeme způsob vytvoření trojitého kontrapunktu.
Vybereme si velmi jednoduchou melodii v rozsahu od osmi do nanejvýše dvanácti taktů. Tato melodie se stane prvním subjektem kontrapunktu, nebo aspoň hlavním subjektem.
V Palestrinově době a před ním se k tomuto účelu vybírala část známého chorálu, což můžeme udělat také, pokud to pokládáme za vhodné. První subjekt se také ve školách a při soutěžích často žákům zadává. Začátek druhého subjektu se hledá po pauze (nejkratší je čtvrťová pomlka, nejdelší taktová, nebo v délce jeden a půl taktu, nanejvýš ovšem dva takty). Pokud první subjekt začíná na těžké době, druhý subjekt začíná předtaktím na lehké době a obráceně. Zpravidla se každý subjekt musí odlišovat osobitou melodií, zejména na jejím začátku. Druhý subjekt pokračuje až k místu, kde nastupuje třetí subjekt. Od tohoto místa se musí hledat třetí subjekt, v návaznosti na pokračování druhého subjektu, protože pokud by druhý subjekt skončil, aniž by dbal na třetí subjekt, velmi často bychom se dostali do velkých obtíží při utváření třetího subjektu. Třetí subjekt je často velmi krátký. Někdy ho tvoří pouze čtyři nebo pět tónů. Je zřejmé, že harmonie v trojitém kontrapunktu začíná teprve s nástupem třetího subjektu: to co jí předchází, patří k dvojitému kontrapunktu.

Tři utvořené subjekty je třeba z hlediska harmonie ověřit tím, že každý subjekt dáme do basu a očíslujeme číslovaným basem (viz příklad č. 195).



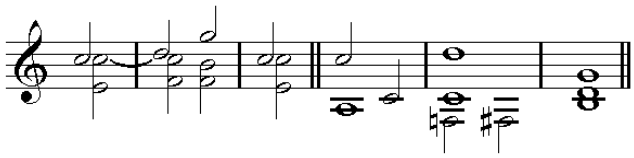
Příklad 195

Pokud by bylo nutné (v některém ze tří subjektů) použít číslice 6/4, 9-8, 9-6, 9-3, 4/3, byl by kontrapunkt chybný. Všechny následující číslice jsou správné: 4/2, +4/2, 3, 6/3, 5, 6/5[41], 6, 7, 7-6, 7-3.

Je nutné, aby harmonie tří subjektů byla nejenom správná, ale současně volná a přirozená. V průběhu modelu se moduluje zřídkakdy, nebo se moduluje jenom mírně. Ale pokud to uznáme za vhodné, celý kontrapunkt se transponuje do různých tónin.

Model kontrapunktu nesmí být dlouhý. Tvoří se od čtyř do deseti, maximálně dvanácti taktů. Na konci druhé knihy uvedeme různé příklady k trojitému kontrapunktu.

[41] Čistá nebo zmenšená kvinta je vždy správná, pokud je doprovázena sextou, protože se v tomto případě stává disonancí (viz příklad č. 196).



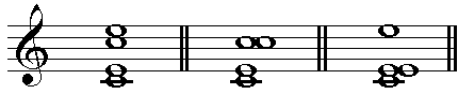
Příklad 196

IV.

O čtyřnásobném kontrapunktu

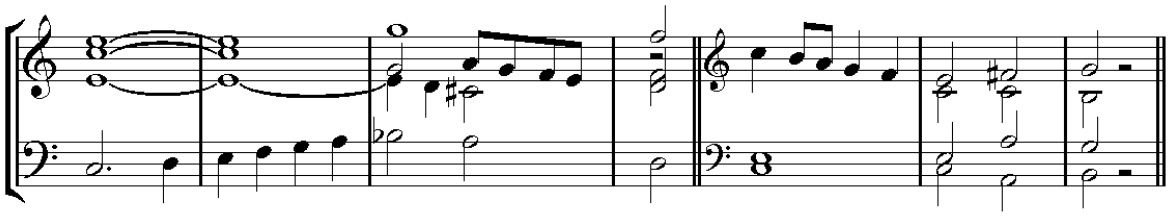
Harmonie tohoto kontrapunktu je čtyřhlasá, přičemž každý hlas musí sloužit jako správný bas ke třem zbývajícím. Hlasy se vzájemně převrací v oktávě nebo kvintdecimě, a proto se při tvoření tohoto kontrapunktu dodržují stejná pravidla a podmínky jako u trojitého kontrapunktu, s tím rozdílem, že by se zde musel navíc připojit jeden hlas (nebo subjekt). Proto se také zde musí s kvintou zacházet jako s disonancí a vyhýbat se průtahům číslovaným 9 (nóna), což patří k základním pravidlům všech kontrapunktů, které se převrací v oktávě.

V této harmonii jsou akordy vždy neúplné, ačkoli je čtyřhlasá, protože je nutné vynechat kvintu. Z tohoto důvodu je nutné, aby v dokonalých kvintakordech bylo vynuceno zdvojení dvou tónů, nebo ztrojení jednoho tónu (viz příklad č. 197).



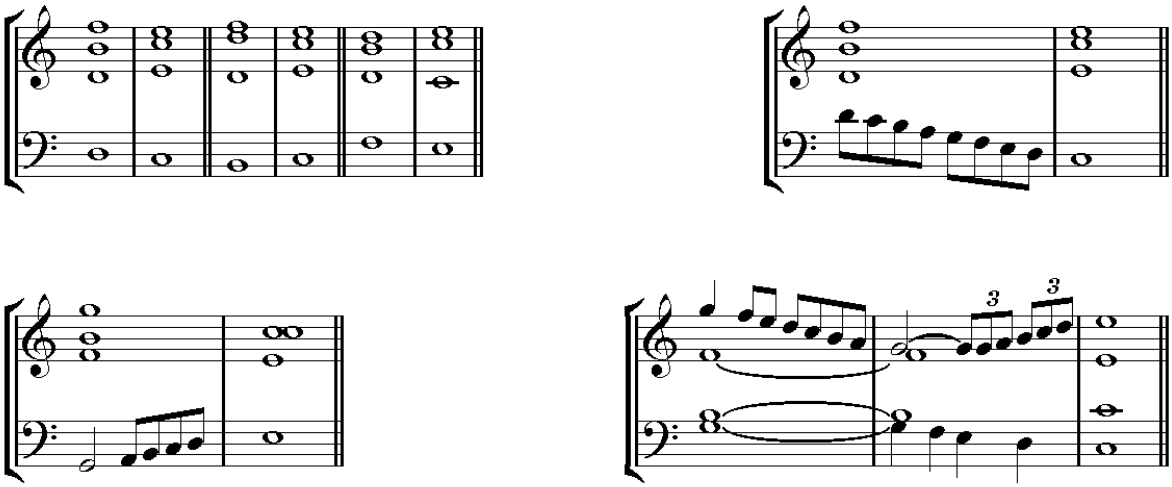
Příklad 197

Nicméně je povoleno, aby za následujících podmínek mohla zaznít *průchodná* kvinta (tón *g*) tohoto akordu: nesmí současně zaznívat s dvěma dalšími tóny, ale musí být vedena stupňovitě jako průchodný tón a nesmí na tomto tónu setrvat, to znamená, že musí být *čtvrťovou notou* (viz příklad č. 198).



Příklad 198

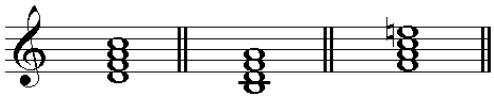
Dominantní septakord (tóny *g-h-d-f*) téměř vždy zaznívá bez základního tónu (bez tónu *g*). V tomto případě se zdvojuje tón *d*, nebo se z tohoto akordu vypustí kvinta (tón *d*) při zdvojení základního tónu (viz příklad č. 199).



Příklad 199

V příkladu č. 199 (2) je nutné rozvádění obou tónů *g* protipohybem, aby se nevytvořily dvě oktávy: jeden tón *g* musí klesat k tónu *c* , a druhý stoupat tónu *e*, buď přímo, nebo pomocí zprostředkujících tónů.

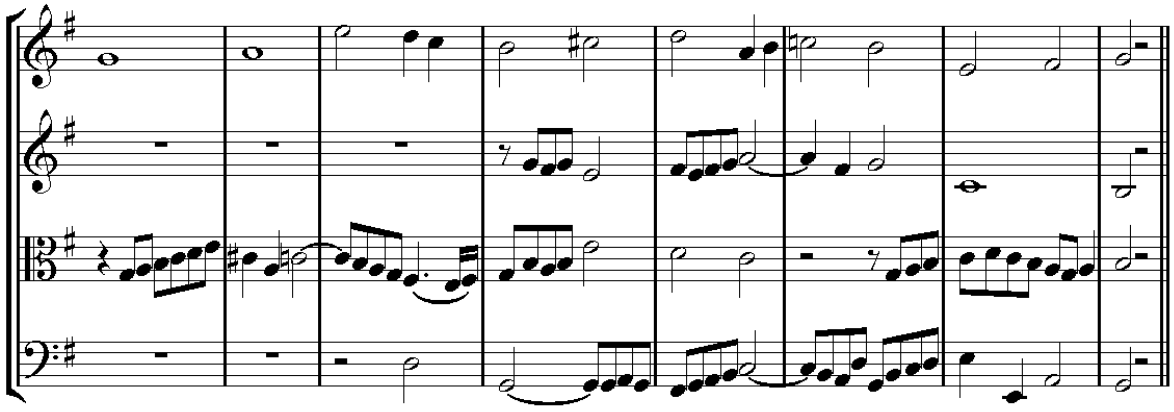
V jiných třech septakordech (viz příklad č. 200) se podle okolností vynechává kvinta při zdvojení tercie nebo základního tónu.



Příklad 200

Uvedeme si způsoby tvoření čtyřnásobného kontrapunktu:

1. Zvolíme si melodii v rozsahu od šesti do nejvýše dvanácti taktů. Tato melodie bude hlavním subjektem kontrapunktu (viz hlas A v příkladu č. 201).



Příklad 201

Tato melodie může být také částí chorálu.

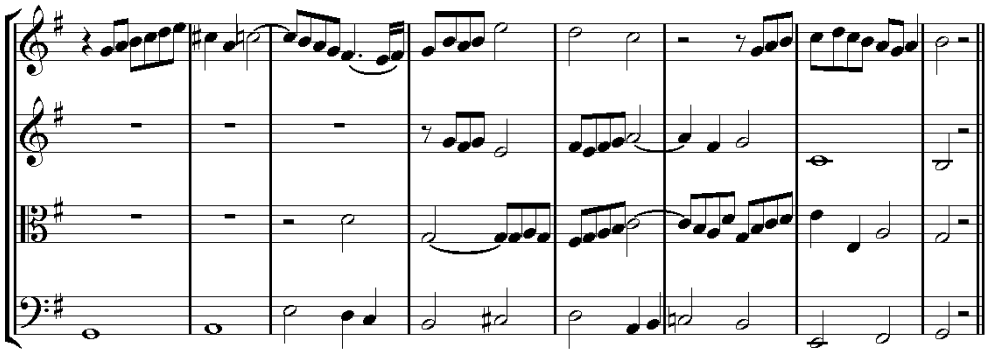
2. Po krátké pauze nastoupí druhý subjekt. Jeho melodie se musí odlišovat od prvního subjektu, zejména na začátku. Harmonie je v dvojitém kontrapunktu v oktávě až do nástupu třetího subjektu (viz část C v příkladu č. 201).

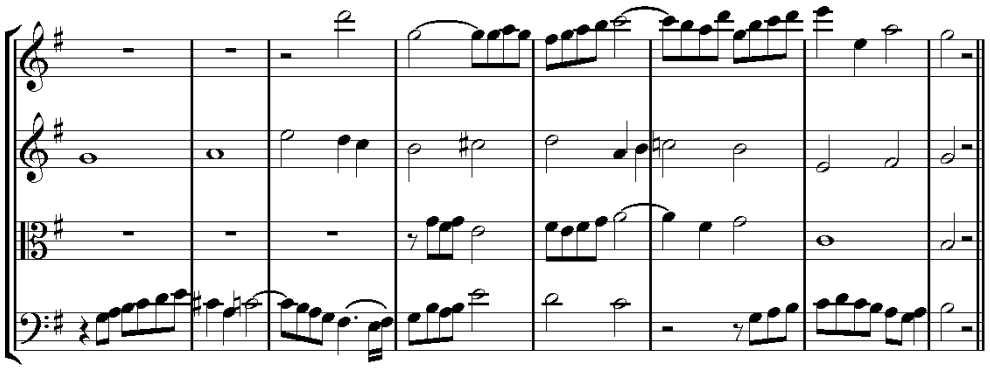
3. Třetí subjekt nastupuje později než druhý subjekt. Musí začínat odlišným způsobem, než dva předcházející subjekty. Harmonie je v trojitém kontrapunktu až do nástupu čtvrtého subjektu (viz část D v příkladu č. 201).

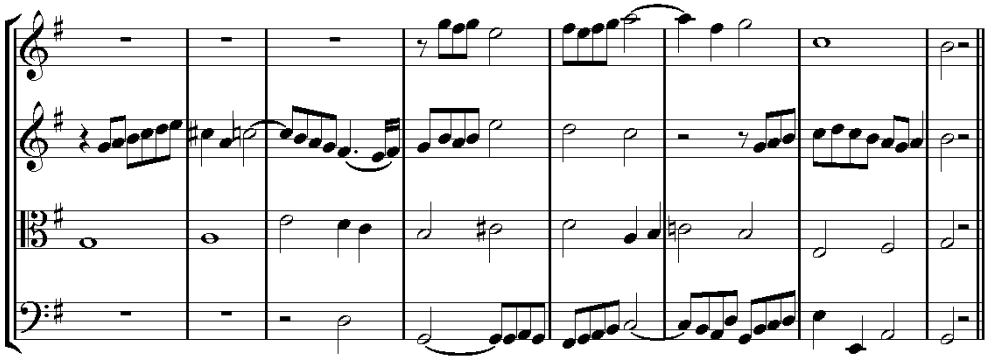
4. Čtvrtý subjekt nastupuje s odlišným začátkem než předcházející tři subjekty. Čtvrtý subjekt je většinou velmi krátký. Od nástupu čtvrtého subjektu se harmonie stává čtyřnásobným kontrapunktem: subjekty se mohou křížit (viz část B v příkladu č. 201).

Tato pravidla se v harmonii postupně ověřují překládáním čtyř subjektů do basového hlasu, který se očísluje tak, jak jsme již uvedli u trojitého kontrapunktu.

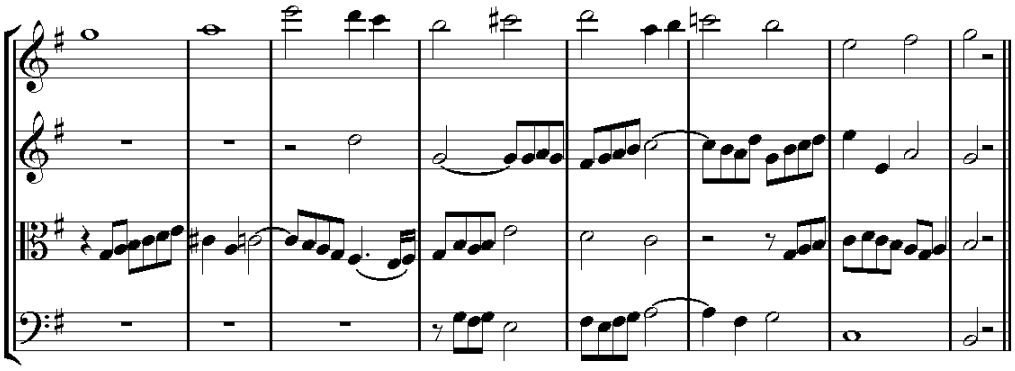
Vytváříme různé převraty tohoto kontrapunktu, když ho transponujeme do různých tónin. K tomuto kontrapunktu také můžeme připojit pátý hlas doprovodu, který více nebo méně doplní akordy (viz příklady č. 202 a 203).



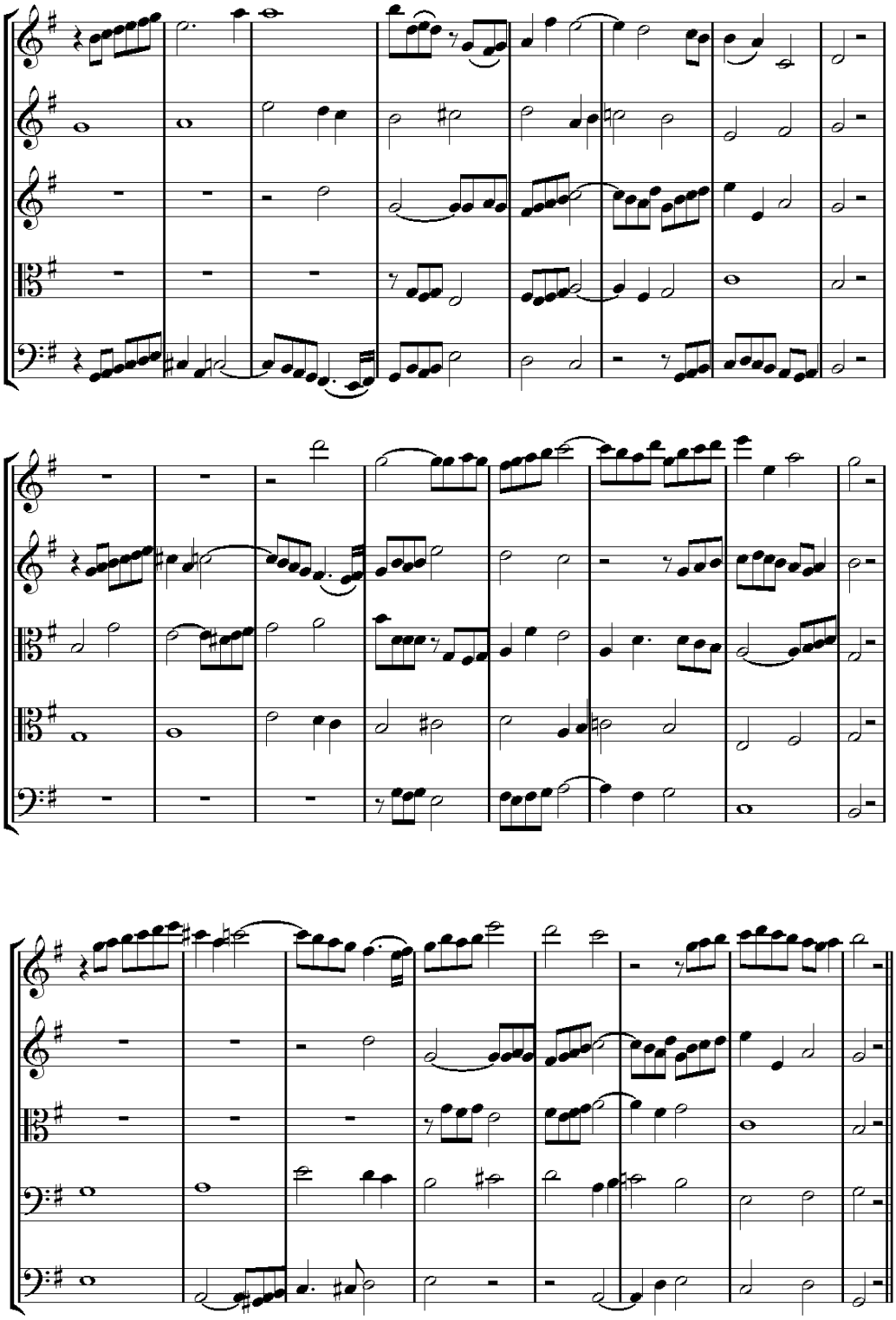




2



Příklad 202



Příklad 203

K čtyřnásobnému kontrapunktu je často velmi obtížné připojit basový hlas: v tomto případě jsou totiž nevyhnutelné skryté kvinty a oktávy.

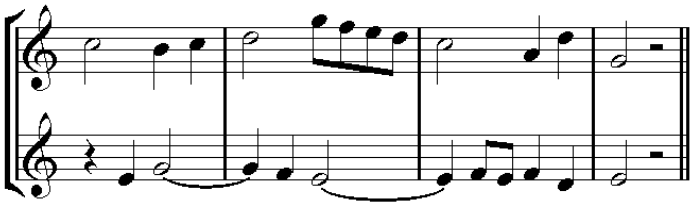
Všechny příklady jsme uvedli ve stejné tónině, protože se každý z nich objevuje samostatně. Ale při používání v pravidelné hudební kompozici by bylo nutné je transponovat do různých tónin a provázat je s dalšími hudebními myšlenkami, abychom dosáhli rozmanitosti, jak o tom budeme mluvit později.

V.

O kontrapunktu v tercii nebo decimě

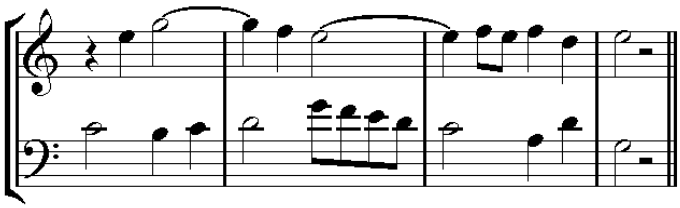
V kapitole o dvojitém kontrapunktu v oktávě jsme viděli, že dva hlasy (nebo dva subjekty) se vzájemně převrací v intervalu jedné oktávy, dvou oktáv, nebo tří oktáv, a že se při této operaci z unisona stává oktáva, ze sekundy septima atd. Ale když se dva hlasy převrací v intervalu decimy, tak se unisono změní v decimu, sekunda v nónu, tercie v oktávu atd. Harmonie těchto dvou hlasů se označuje jako *kontrapunkt v decimě*.

Abychom lépe pochopili podstatu rozdílu mezi kontrapunktem v oktávě a kontrapunktem v decimě, zanalyzujeme následující příklad č. 204, který lze převrátit v obou intervalech: v oktávě i decimě.



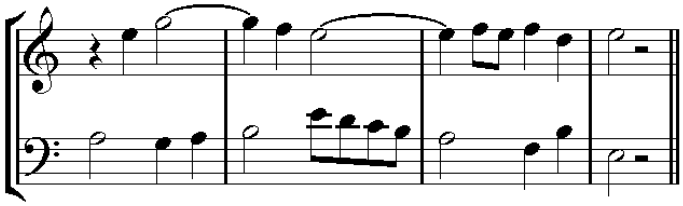
Příklad 204

Když se tento model převrací v oktávě, hlas A se umístí pod hlas B tak, aby se oba hlasy nekřížily. Při této operaci zůstanou oba hlasy *stejné* (viz příklad č. 205).



Příklad 205

Při převratu v intervalu decimy zůstane hlas A rovněž pod hlasem B tak, aby se oba hlasy nekřížily. Při této druhé operaci nemohou tóny hlasu A zůstat stejné, protože tón *c* se mění v tón *a*, tón *h* v tón *g* atd. (viz příklad č. 206).



Příklad 206

Na základě těchto vysvětlení je zřejmé, že kontrapunkt v decimě je zcela odlišný od kontrapunktu v oktávě, o čemž se můžeme přesvědčit při porovnání příkladů č. 205 a 206.

Předvedeme si tabulku s čísly, která označují změnu intervalů v kontrapunktu v decimě:

Intervaly modelu … 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.

Intervaly převratu v decimě … 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.

Prostřednictvím této tabulky vidíme, že žádný interval se nemůže zopakovat dvakrát po sobě.

Harmonie se převrací v decimě podle následujících pravidel:

1) Pokaždé, když dva subjekty mění tón *současně*, musíme dodržovat použití protipohybu. Takže když první subjekt stoupá, druhý klesá a obráceně.

2) Často musíme používat stranný pohyb.

3) V tomto kontrapunktu je doporučeno používání intervalu kvinty (který se při převratu stává intervalem sexty).

4) Při tvoření modelu nelze překročit hranice decimy, aniž by se při převratu nepřekřížily hlasy.

V tomto kontrapunktu existují dva způsoby hledání kontrasubjektu.

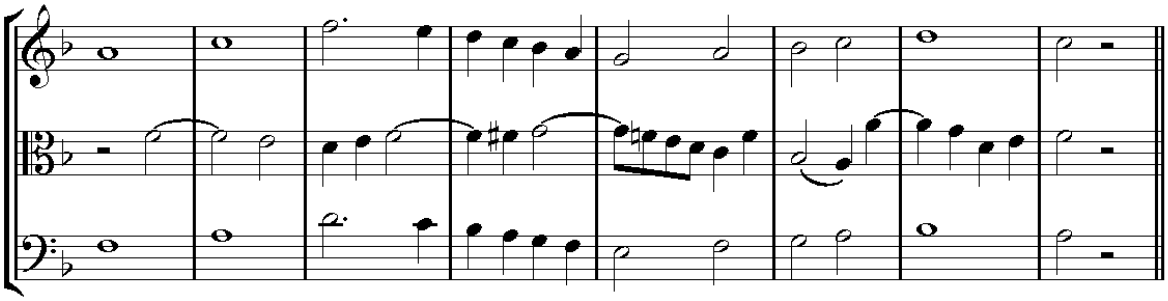
První způsob:

1. V tříhlasé osnově A B C umístíme hlavní subjekt (daný subjekt, neboli první subjekt) do spodní osnovy (viz příklad č. 207). První subjekt musí obsahovat volnou melodii, nanejvýše osm taktů dlouhou, která co nejvíce zůstává na tónech durové stupnice.

2. První subjekt transponujeme o decimu výše. Tato transpozice se umístí do nejvyšší osnovy A.

3. Hledáme druhý subjekt ve střední osnově B a přitom sledujeme dvě zbývající osnovy, aby druhý subjekt tvořil správný basový hlas k osnově A a současně byl správným vrchním hlasem k osnově C.

Druhý subjekt se nesmí křížit ani s tóny osnovy A, ani s tóny osnovy C.



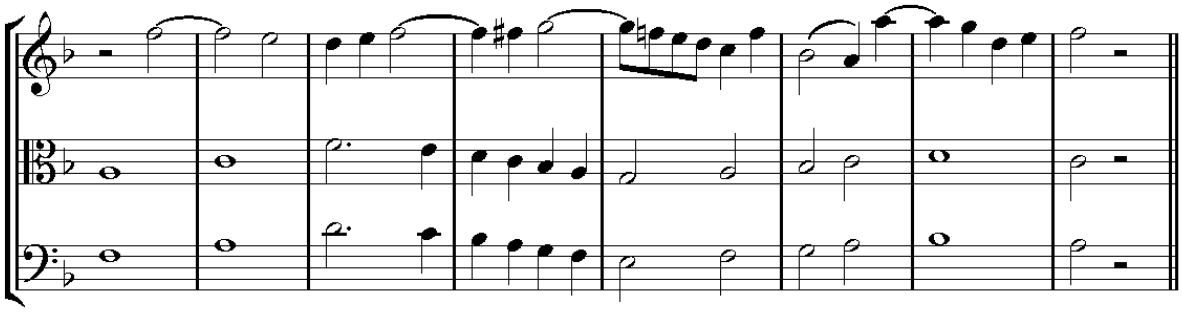
Příklad 207

Zvláštní pozornost vyžadují intervaly *unisono /prima/, kvinta* a *oktáva*, které v tomto kontrapunktu musíme často používat, přestože neposkytují mnoho harmonie.

Pokud by kontrasubjekt (umístěný na osnově B) byl s hlasem osnovy A utvářen zejména z těchto tří intervalů, pak by se dvojhlas hlasů A B stal chybný, protože harmonie by byla příliš chudá. Tentýž případ by vznikl mezi hlasy C B, pokud by kontrasubjekt s hlasem osnovy C utvářel pouze intervaly unisona /primy/, kvinty a oktávy.

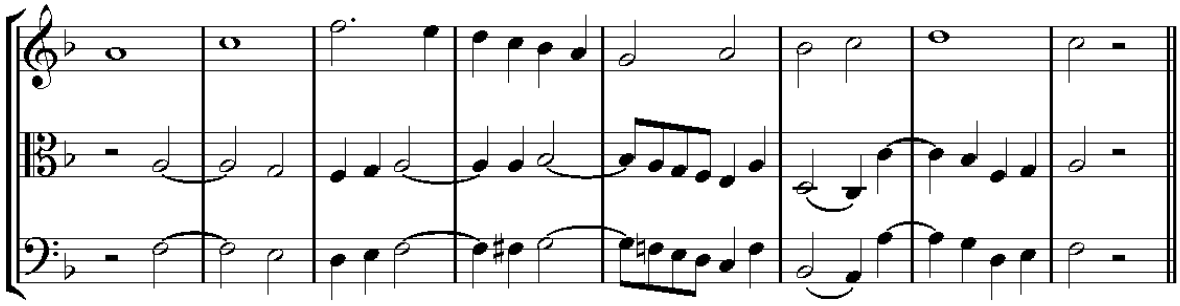
Této nepříjemnosti se vyhneme, když budeme dbát na to, aby druhý subjekt tvořil (co nejvíce) interval *tercie* po intervalech oktávy, kvinty nebo unisona /primy/, a střídavě s hlasy osnovy A a C.

Když tři osnovy uspořádáme jako v předcházejícím příkladu, tak skladateli poskytují nejméně dva dvojhlasy a dva tříhlasy. První dvojhlas se realizuje mezi hlasy C a B a stává se modelem tohoto kontrapunktu. Druhý dvojhlas se utváří mezi dvěma hlasy B a A, a je převratem modelu. První tříhlas se realizuje při současném provádění tří hlasů, a tím se tento kontrapunkt odlišuje od ostatních. Druhý tříhlas se utvoří při převratu hlasů B a A v oktávě (viz příklad č. 208).



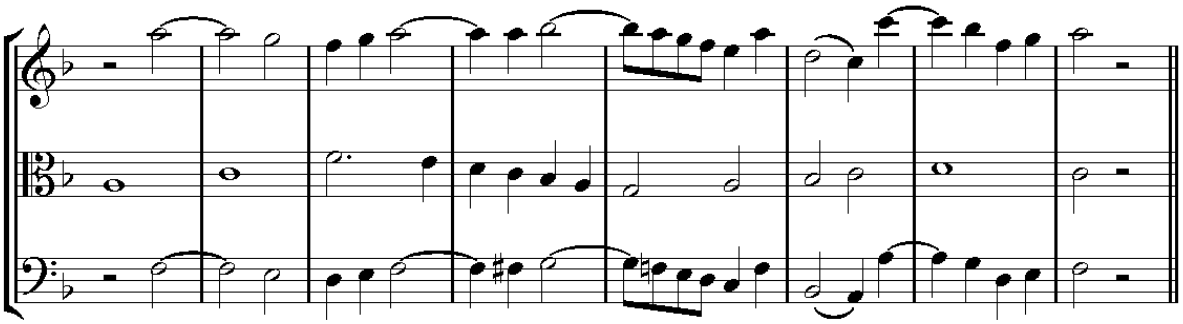
Příklad 208

Kromě předcházejících dvou tříhlasů můžeme získat ještě následující dva tříhlasy:
Třetí tříhlas vznikne zdvojením hlasu B (to znamená druhého subjektu /kontrasubjektu/) pomocí vrchních tercií při současném vynechání hlasu C (viz příklad č. 209).



Příklad 209

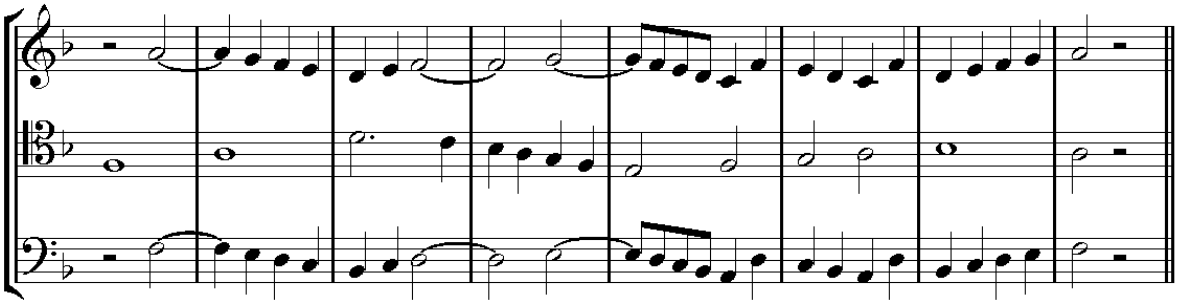
Čtvrtý tříhlas vznikne oktávovým převratem dvou vrchních hlasů předcházejícího tříhlasu (viz příklad č. 210).



Příklad 210

Při porovnání melodie hlasu C s melodií hlasu A (viz příklad č. 207) zjistíme, že nejsou zcela stejné, protože jednu utváří velký interval, zatímco druhou (na stejném místě) malý interval a obráceně. Důvod spočívá v tom, že stejná melodie je umístěna na dvou rozdílných stupních stejné tóniny. Tyto malé změny jsou v jednom i druhém případě nevyhnutelné ve všech kontrapunktech, které nejsou v oktávě.

Druhý způsob hledání druhého subjektu /kontrasubjektu/(viz příklad č. 211).



Příklad 211

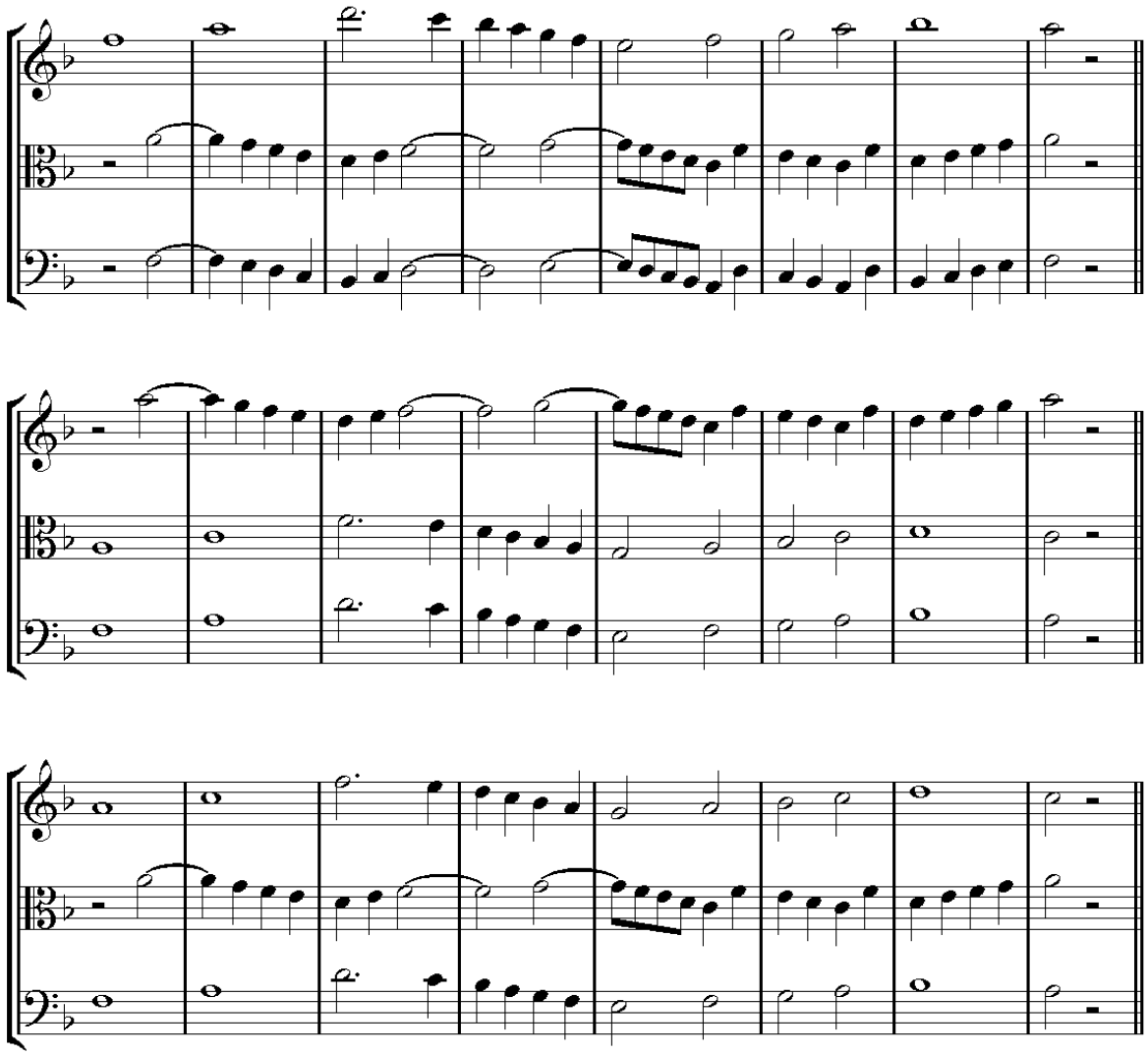
1. První subjekt umístíme do osnovy E.

2. Druhý subjekt hledáme tak, aby se současně mohl *zdvojovat* ve vrchní decimě.

Druhý subjekt (takto zdvojený) umístíme do osnov F a D.

Hlas E se nesmí křížit ani s hlasem F, ani s hlasem D, protože bychom tím překročili hranici decimy. Osnovy F a E poskytují model, osnovy E a D převrat.

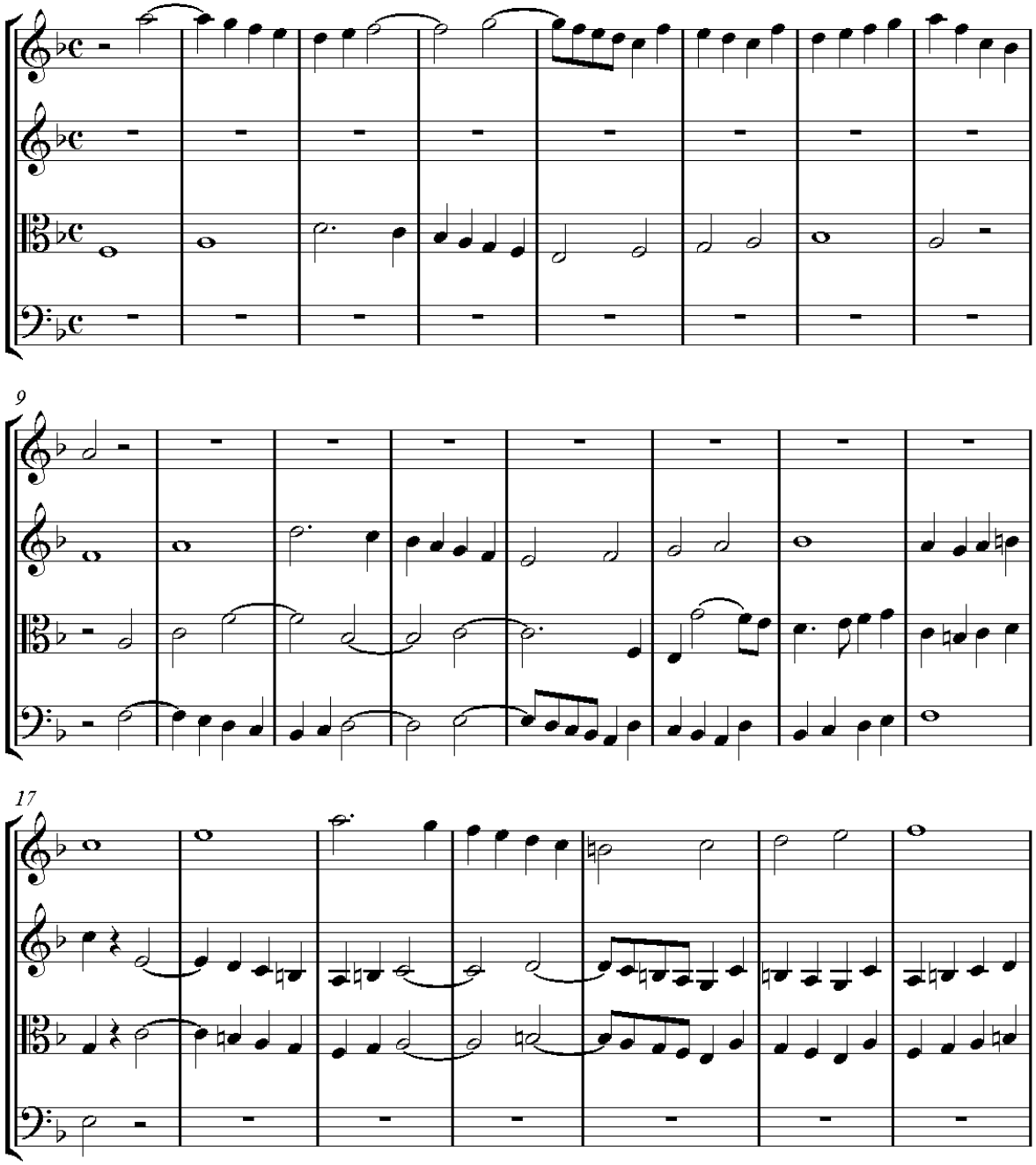
Tyto tři hlasy rovněž poskytují dva dvojhlasy a čtyři tříhlasy, které jsme si ukázali výše. První tříhlas se realizuje při současném provádění tři hlasů příkladu č. 211. V následujícím příkladu č. 212 si ukážeme druhý, třetí a čtvrtý tříhlas.

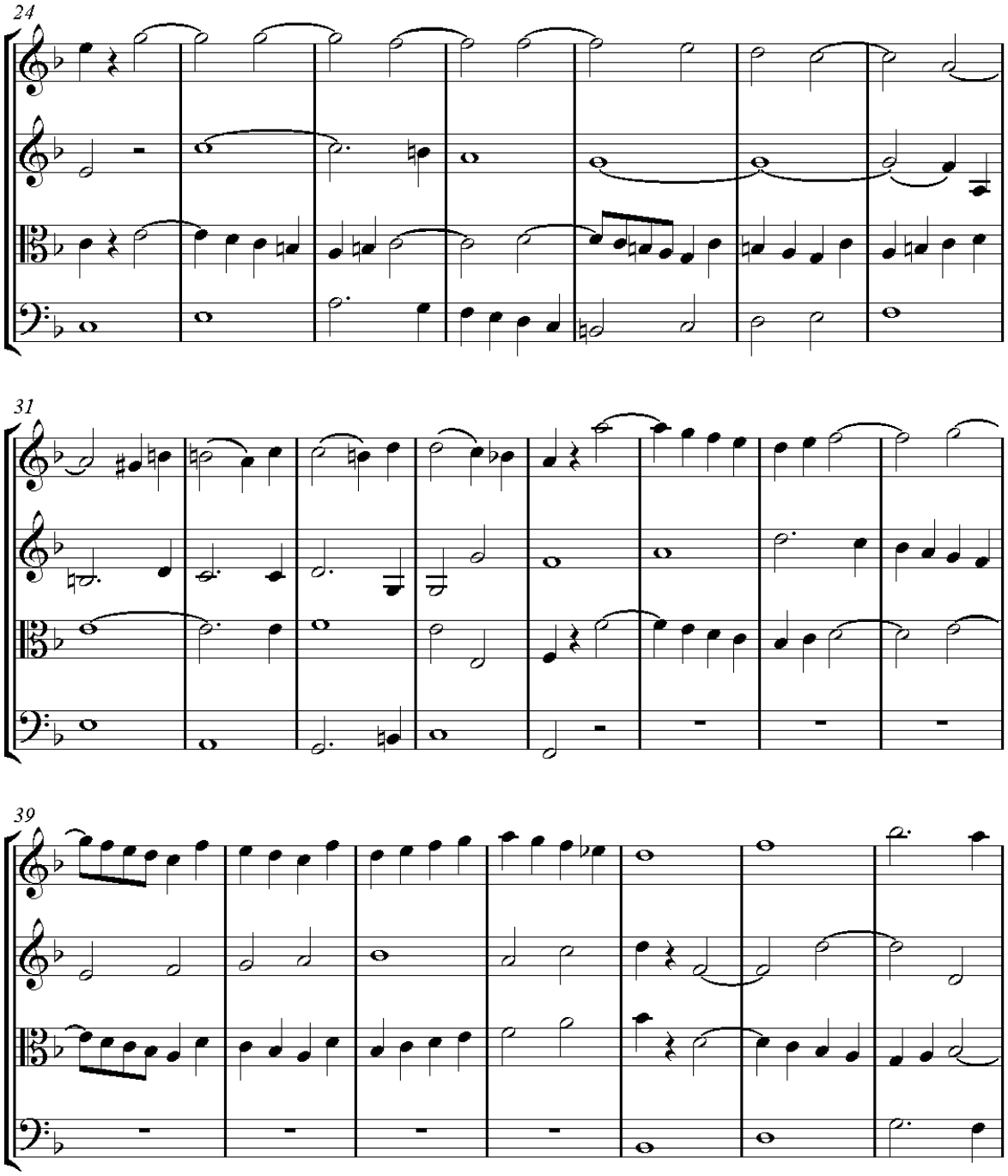


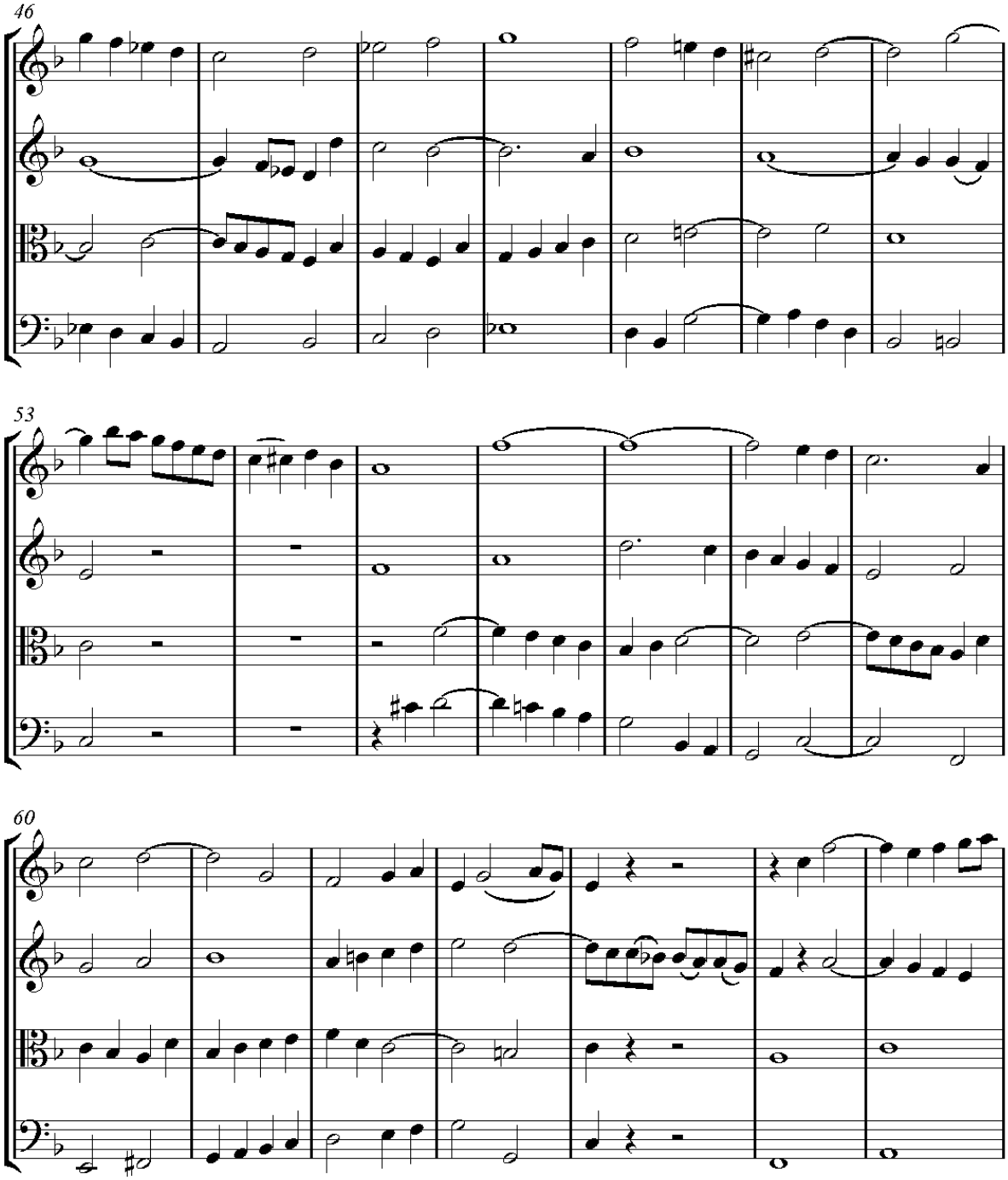
Příklad 212

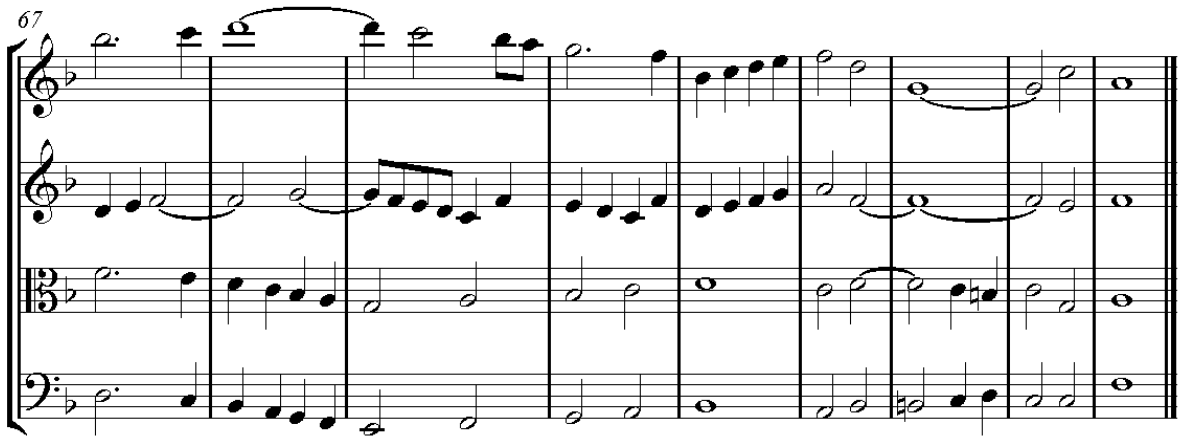
Dva způsoby hledání druhého subjektu v kontrapunktu v decimě jsou rovněž správné. První způsob je pohodlnější a jeví se jako snadnější než druhý.

Ke dvěma dvojhlasům a čtyřem tříhlasům, které nám kontrapunkt poskytl, můžeme připojit jeden nebo dva doprovodné hlasy, ovšem s podmínkou, že napoprvé oba subjekty (neboli model) zazní bez vyplňujícího hlasu. Předvedeme si nyní analyzovaný příklad (vytvořený z předcházejícího kontrapunktu příkladu č. 211), v němž jsme v pravidelné kompozici použili dva dvojhlasy a čtyři tříhlasy (viz příklad č. 213).


9
17


24
31
39


46
53
60



Příklad 213

Tento příklad prozatím postačuje jako ukázka využití tohoto kontrapunktu. Ve významnější hudební kompozici můžeme v praxi tohoto kontrapunktu odvážněji modulovat a přerušovat opakování kontrapunktu jinými volnějšími a méně přísnými myšlenkami.

VI.

O čtyřhlasém kontrapunktu v decimě

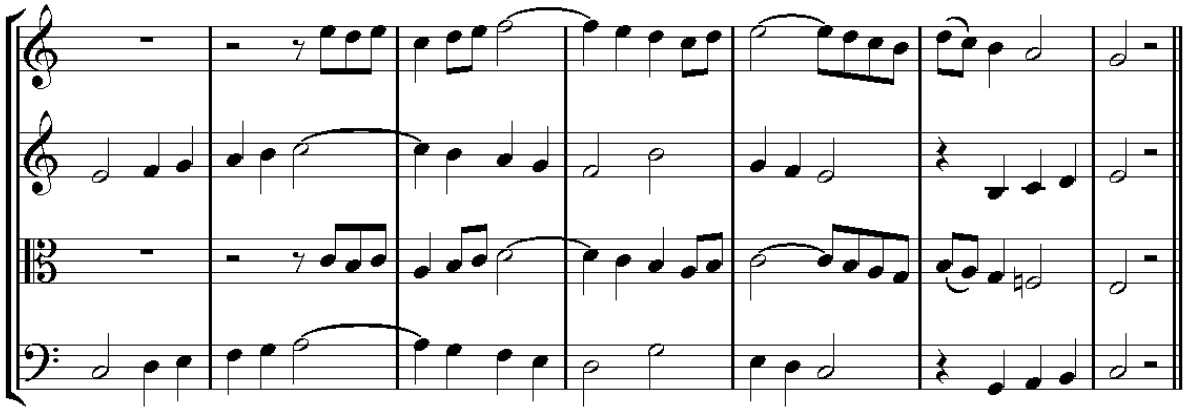
Kontrapunkt v decimě může být utvořen tak, aby se oba subjekty daly simultánně zdvojit vrchními terciemi nebo decimami. V takovém případě se kontrapunkt v decimě stává čtyřhlasý. Nejjednodušší je následující způsob jeho vytvoření:

Připravíme si čtyři notové osnovy A B C D.

1. První subjekt umístíme do osnovy D a jeho zdvojení (ve vrchní decimě) do osnovy B.
2. Hledáme druhý subjekt /kontrasubjekt/ (podle prvního způsobu předvedeného v předcházející kapitole) a umístíme ho do osnovy C. Musíme dodržovat, aby druhý subjekt (umístěný v osnově C) *nikde netvořil kvintu* s prvním subjektem (umístěným v osnově D), pokud ovšem tyto kvinty nejsou průchodnými tóny. Ova subjekty nesmí utvářet disonantní intervaly, s výjimkou průchodných tónů. Takto upravený druhý subjekt se dá zdvojovat

vrchními decimami. Toto zdvojení druhého subjektu umístíme do osnovy A. V příkladu č. 214 se na tento návrh podívejme.[42]

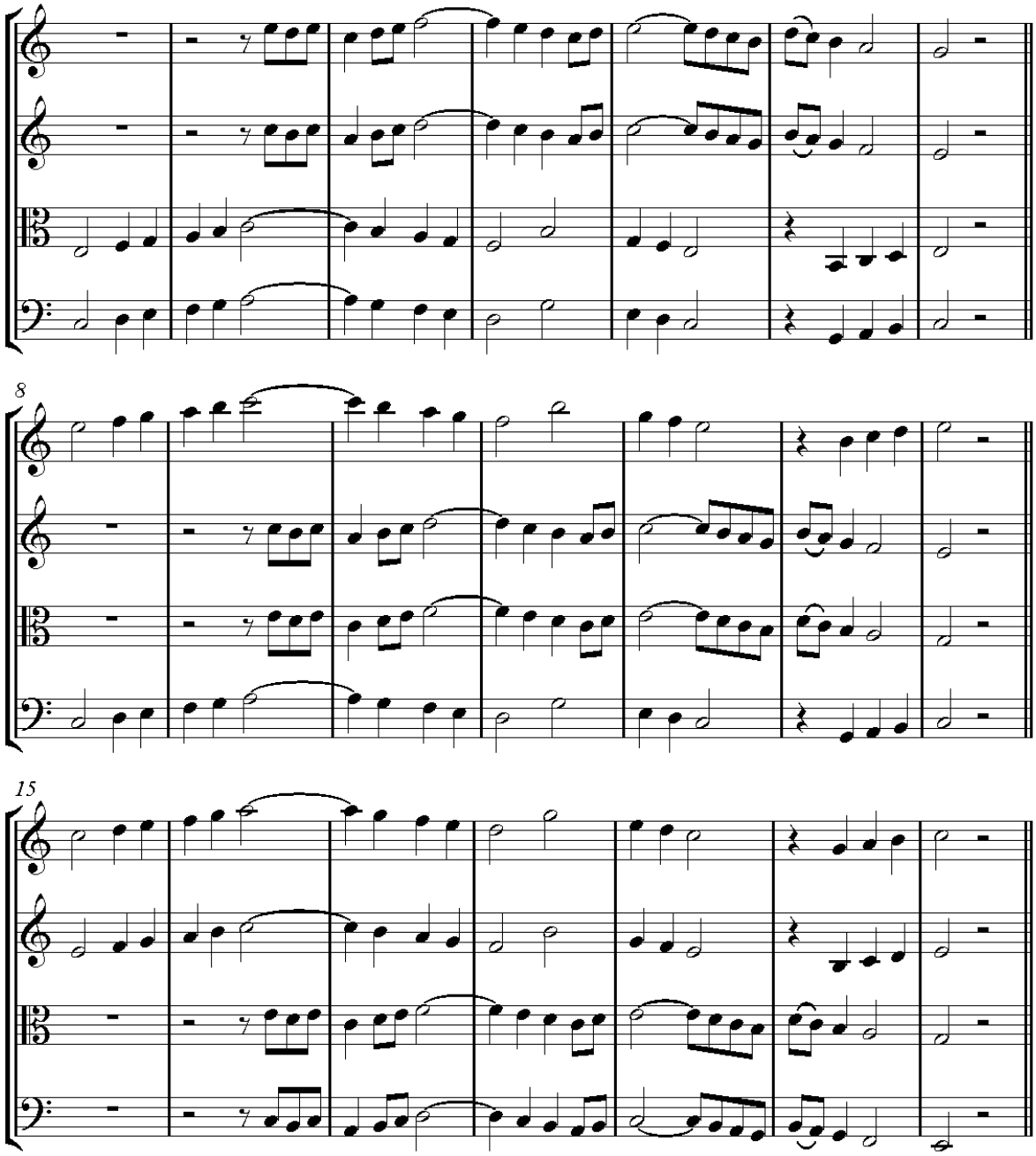
Model čtyřhlasého kontrapunktu v decimě

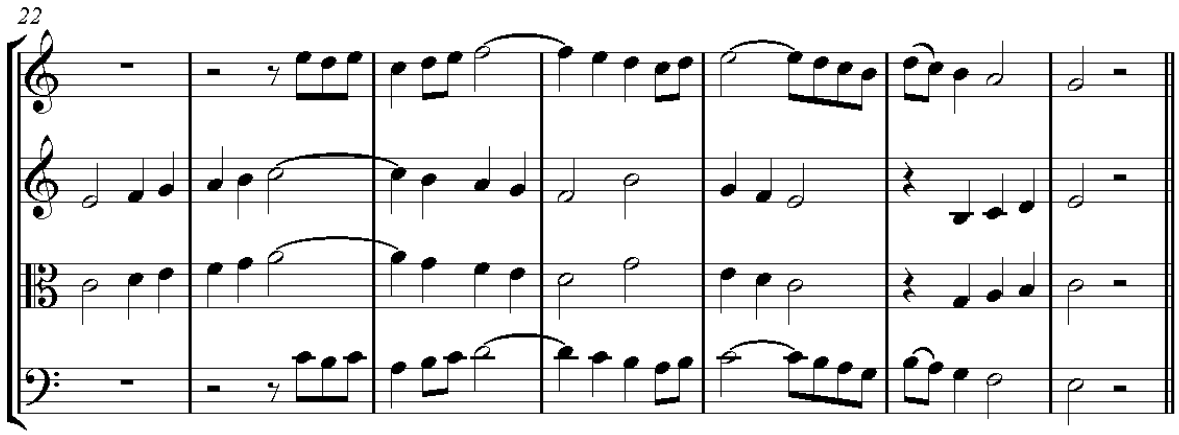


Příklad 214

Uvedený kontrapunkt poskytuje (kromě dvou dvojhlasů a čtyř tříhlasů, o nichž jsme mluvili v předcházející kapitole a které dodávají osnovy D E B) různé čtyřhlasy, buď při přeložení prvního subjektu do basového hlasu, nebo při přeložení druhého subjektu *do basového hlasu* (viz příklad č. 215).

[42] Postupy od tónu *f* k tónu *h*, a od tónu *h* k tónu *f* jsou nevyhnutelné tam, kde jsou subjekty zdvojené prostřednictvím terciových nebo decimových intervalů. V takových případech také citlivý tón již nemůže vždy pravidelně stoupat.


8
15



Příklad 215

Každý takový kontrapunkt se může využít pouze v rozsáhlejší hudební kompozici, například ve finále symfonie, nebo ve velmi rozvíjené fuze.

VII.

O kontrapunktu v kvintě nebo duodecimě

Dvojhlasou harmonii můžeme převrátit nejenom v oktávě a decimě, ale také v duodecimě – jde pak o *kontrapunkt v duodecimě.*

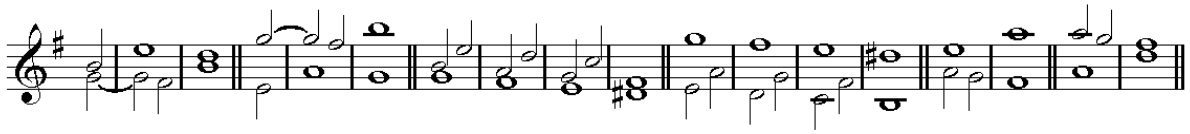
Při převratu v duodecimě se z unisona /primy/ stává duodecima, ze sekundy undecima, z tercie decima atd., jak můžeme vidět v následující tabulce:

Model intervalů …….. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Převrat intervalů …… 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.

První pravidlo.

Protože se sexta (v převratu) stává septimou, musíme se sextou zacházet jako s disonancí, připravovat ji (pokud není průchodným tónem) a rozvádět ji (viz příklad č. 216).



Příklad 216

Druhé pravidlo.

Mezi dvanácti intervaly tohoto kontrapunktu se pouze intervaly *tercie* a *decimy* mohou za sebou opakovat v *rovném pohybu*. Rovným pohybem můžeme postupovat pouze k intervalům *tercie* a *decimy*. Ke všem zbývajícím deseti intervalům musíme postupovat *protipohybem*. Žádný interval nelze po sobě opakovat, pokud nezazní dvakrát na stejném stupni.

Třetí pravidlo.

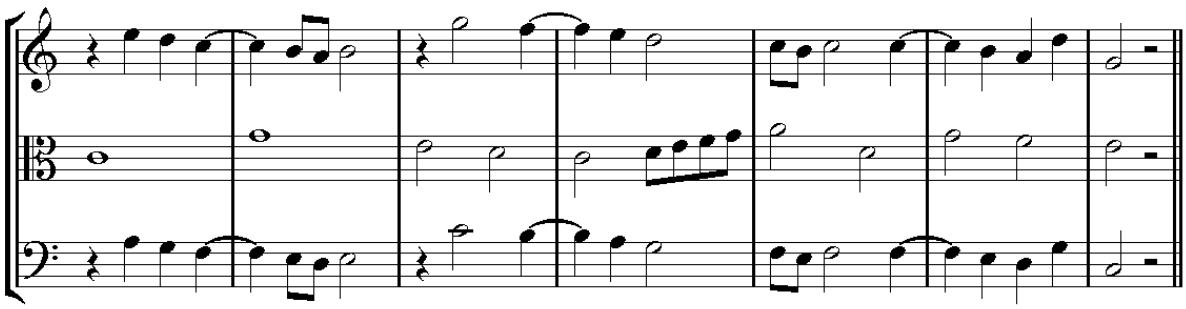
Hranice tohoto kontrapunktu jsou ohraničeny intervalem duodecimy a při tvoření modelu tento interval nelze překročit.

Způsob hledání druhého subjektu v tomto kontrapunktu.

Připravíme si tři notové osnovy A B C (viz příklad č. 217).

1. První subjekt umístíme do osnovy B. Tento subjekt musí být jednoduchý, přirozený a volný a měl by zůstat v *durové tónině*.

2. V osnově C hledáme druhý subjekt tak, aby převrat tohoto subjektu (umístěný v osnově A v intervalu duodecimy) mohl rovněž doprovázet první subjekt, když ho vynecháme v osnově C (viz příklad č. 217).

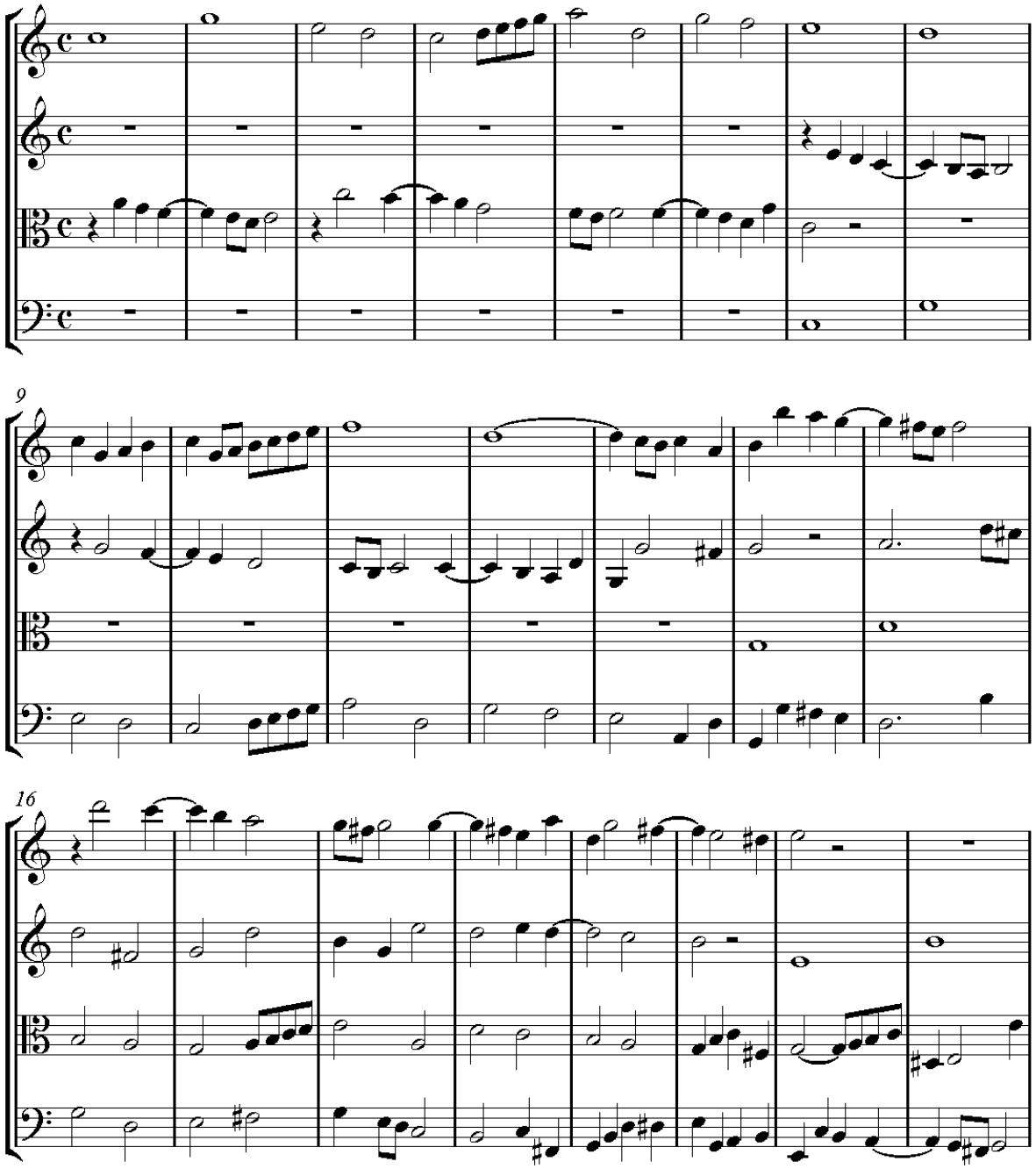


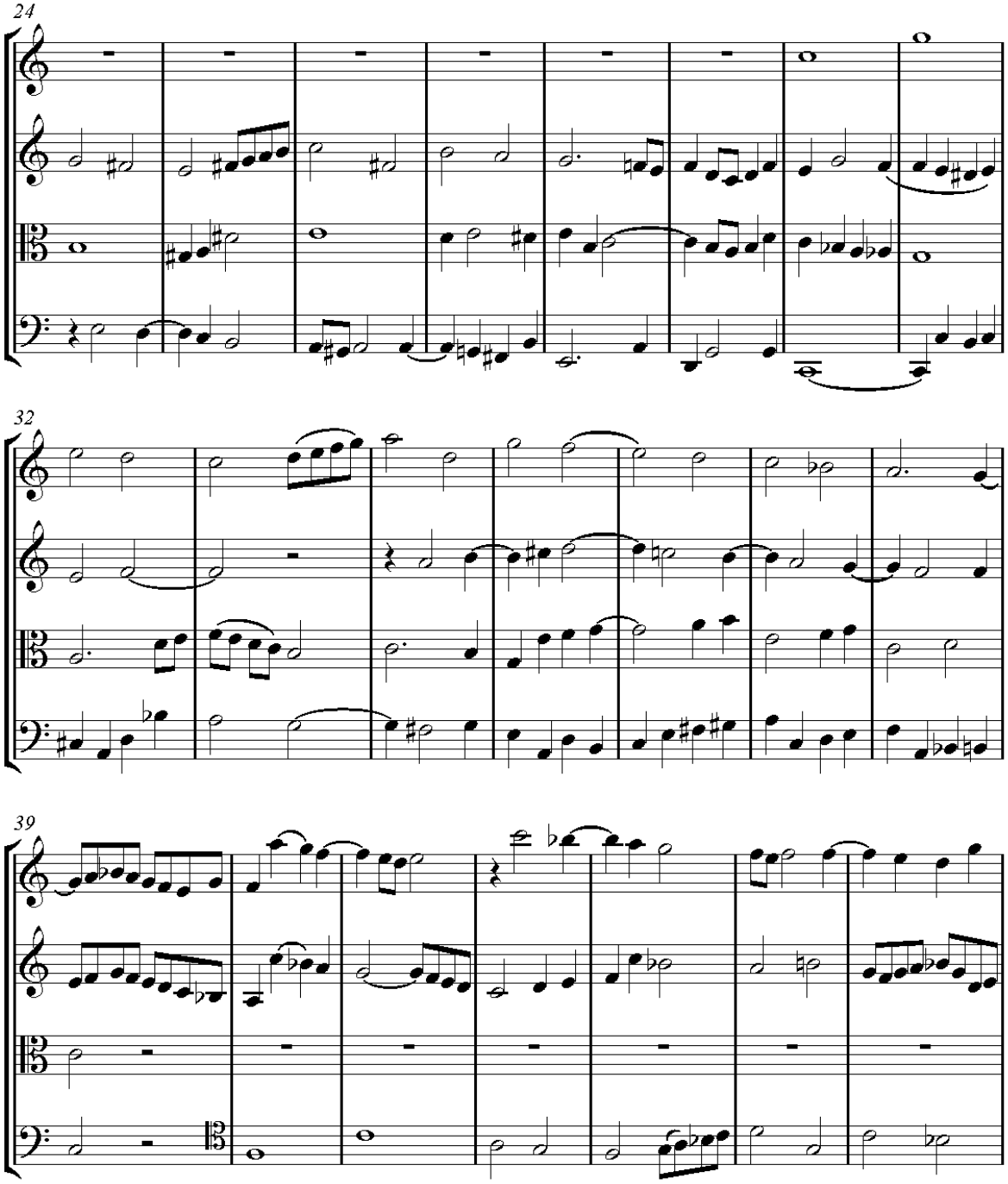
Příklad 217

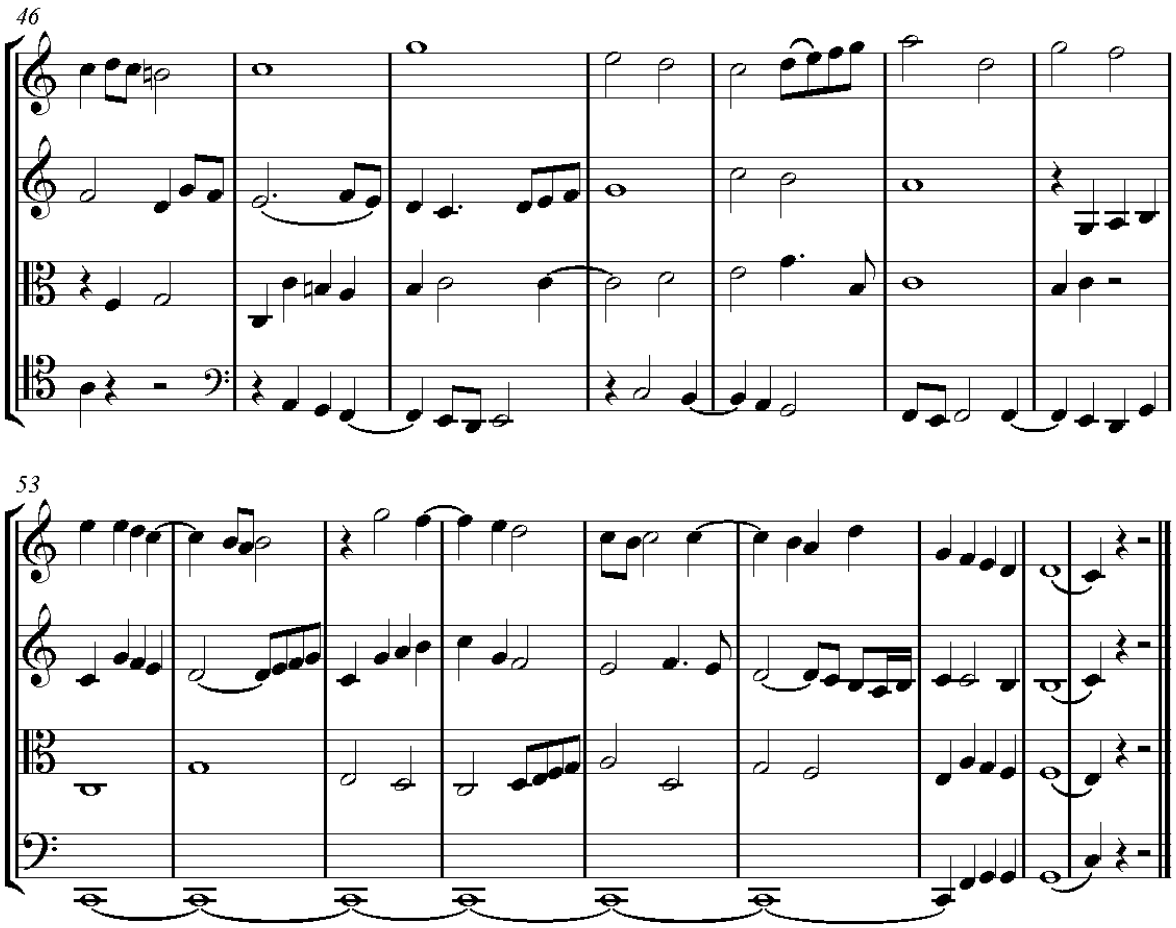
Dvě osnovy C B obsahují model tohoto kontrapunktu a dvě osnovy B A jsou převratem v duodecimě.

Abychom zůstali v hranicích duodecimy, postačuje, aby se první subjekt (v osnově B) nekřížil s druhým subjektem ani v modelu, ani v převratu. Je zřejmé, že osnova C musí utvářet správný bas k osnově B a tato osnova musí tvořit správný bas k osnově A. Předvedeme si to v analyzovaném příkladu č. 218, kdy je předcházející kontrapunkt různými způsoby využitý v pravidelné hudební kompozici.[43]

[43] NOTY?? Př.218 - První subjekt tady vypadá, jako by byl bez doprovodu druhého subjektu. Může se to občas takto realizovat ku prospěchu harmonie a rozmanitosti. Neboť pokud se doprovází pouze jeden subjekt (jakýkoli), harmonie je volnější a tudíž může být více rozmanitá.

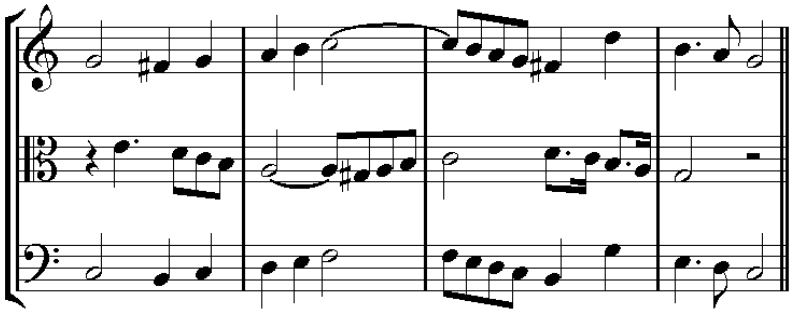

9
16


24
32
39



Příklad 218

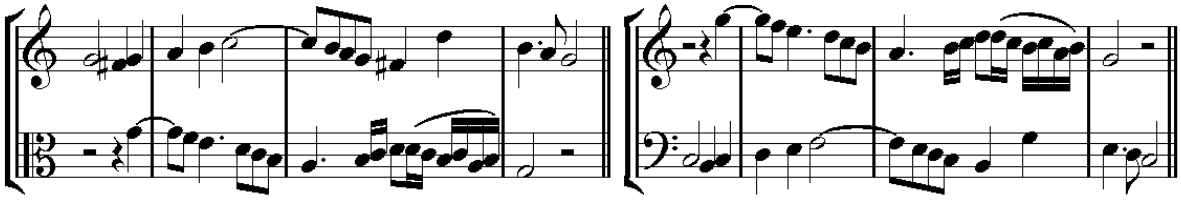
Existuje druhý způsob hledání kontrasubjektu pro kontrapunkt v duodecimě. Zdá se být ještě snadnější než předcházející způsob. Předvedeme si ho v analýze následujícího příkladu č. 219.



Příklad 219

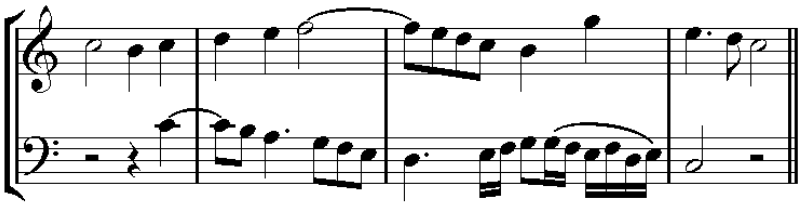
První subjekt umístíme do notové osnovy C a jeho převrat (do vrchní duodecimy) do osnovy A. V osnově B hledáme druhý subjekt a současně přitom stále sledujeme dvě další osnovy, protože druhý subjekt se nesmí křížit s tóny těchto dvou osnov, aby zůstal v hranicích duodecimy.

Druhý subjekt je v tónině G dur, když doprovází notovou osnovu A. Když doprovází osnovu C, je v tónině C dur. Může se stát, že druhý subjekt (aby se přiblížil k oběma tóninám), používá v prvním případě tón *fis*, a v druhém tón *f*, což je vždy dovoleno. V příkladu č. 220 si předvedeme změnu z tónu *fis* do tónu *f*.



Příklad 220

Pokud chceme převrat tohoto kontrapunktu utvořit v tónině C dur (jako model), to znamená, pokud to vyžadujeme, aby se v obou případech první subjekt znovu objevil se *stejnými tóny*, tak předcházející převrat zcela jednoduše transponujeme z tóniny G dur do tóniny C dur (viz příklad č. 221).

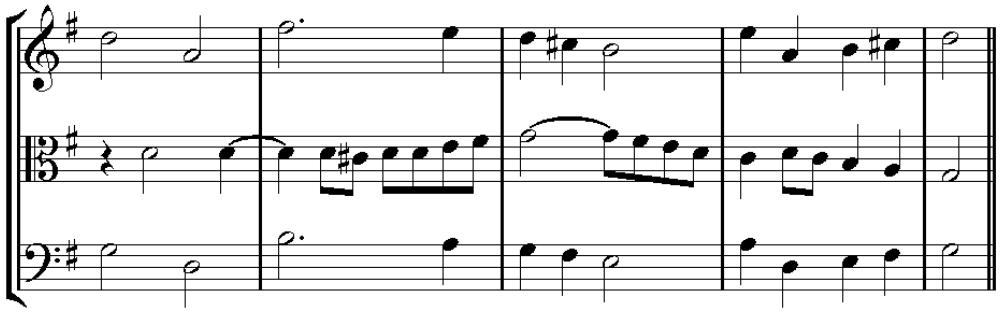


Příklad 221

VIII.

O čtyřhlasém kontrapunktu v duodecimě

Pokud je kontrapunkt v duodecimě vytvořen tak, abychom každý subjekt mohli zdvojovat terciemi a současně provádět celek, označujeme ho jako čtyřhlasý kontrapunkt v duodecimě. Způsob jeho vytváření si ukážeme v analýze příkladu č. 222.[44]

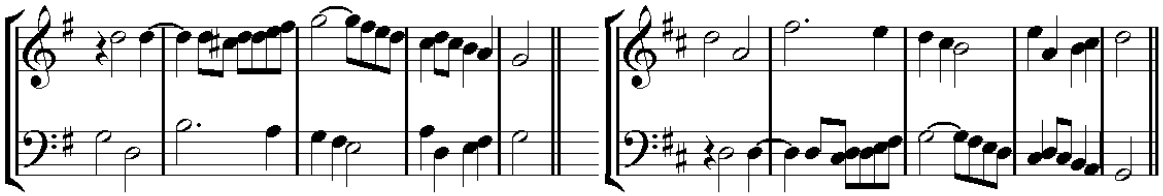


Příklad 222

První subjekt umístíme do notové osnovy C a jeho převrat (do vrchní duodecimy) do osnovy A.

Při hledání druhého subjektu (který umisťujeme do osnovy B) se vyhýbáme disonantním intervalům mezi oběma subjekty, s výjimkou průchodných tónů a zachováváme protipohyb a stranný pohyb.

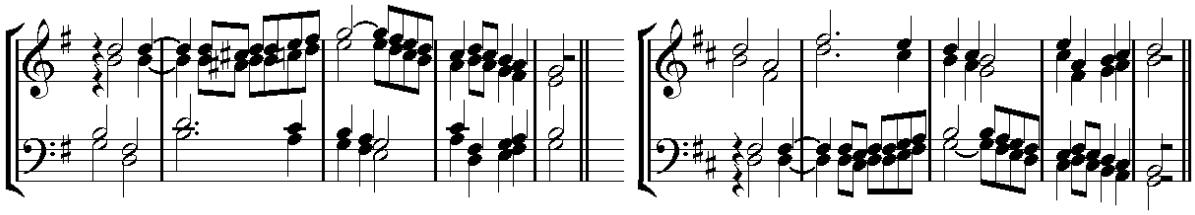
V takovémto uspořádání oddělíme model (který se nachází na dvou notových osnovách C B) od jeho převratu (viz příklad č. 223).



[44] Ve čtvrtém taktu se dva tóny *c* při doprovodu hlasu A stávají dvěma tóny *cis*. Při doprovodu hlasu C jsou dvěma tóny *c*, jak ukazují dvě posuvky (křížek a odrážka) u těchto dvou tónů.

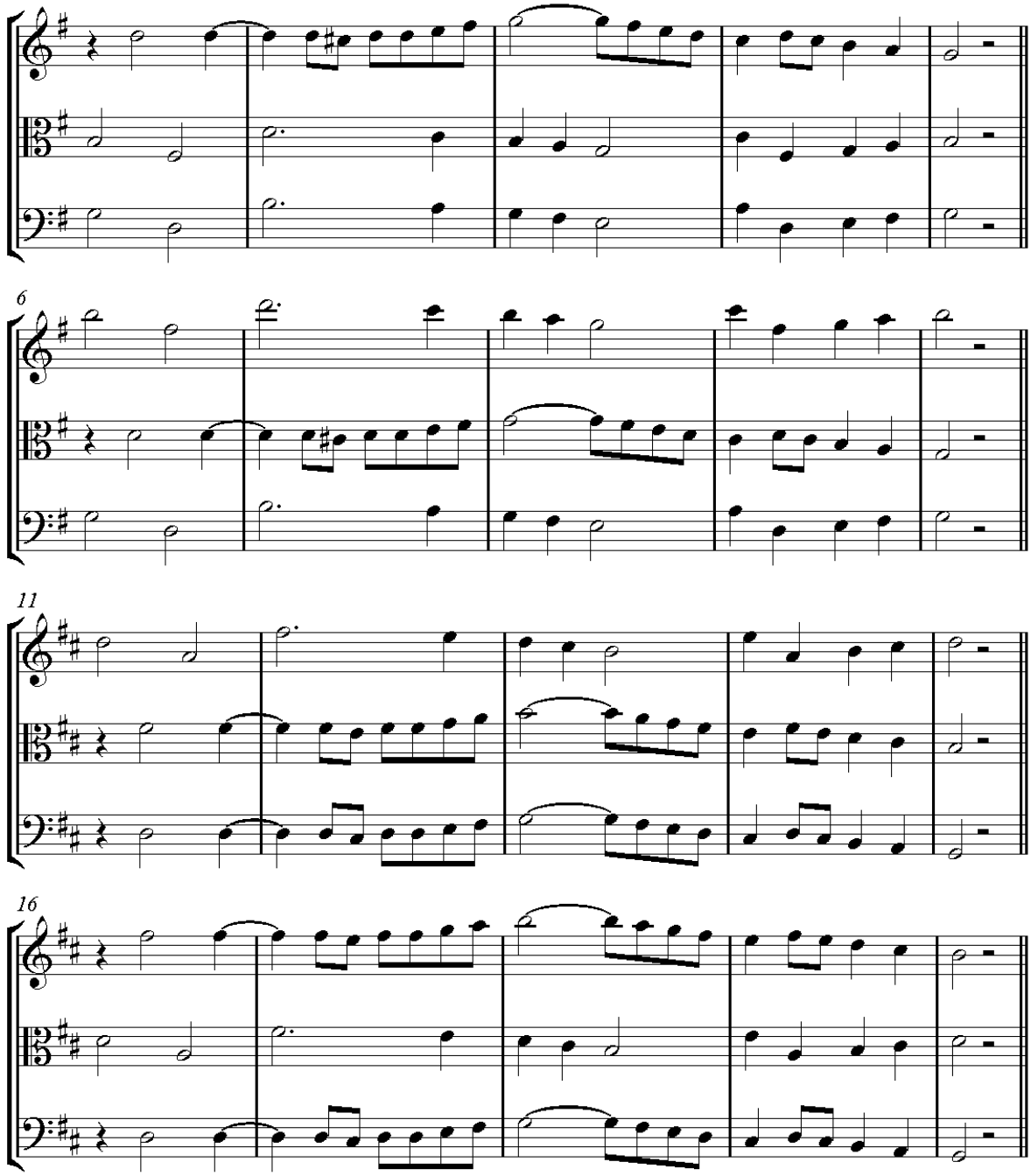
Příklad 223

Po této operaci vrchní hlas zdvojíme (*v obou případech*) *spodními* terciemi a nejnižší hlas vrchními terciemi (viz příklad č. 224).



Příklad 224

Tři vrchní hlasy se v příkladu 224, č. 1 mohou převrátit (v oktávě) několika způsoby, což nabízí různé čtyřhlasy – i při započítání basového hlasu, který vždy zůstává stejný. Totéž se může realizovat i v č. 2. Odstraněním jednoho z hlasů nad basem získáme několik tříhlasů (viz příklad č. 225).



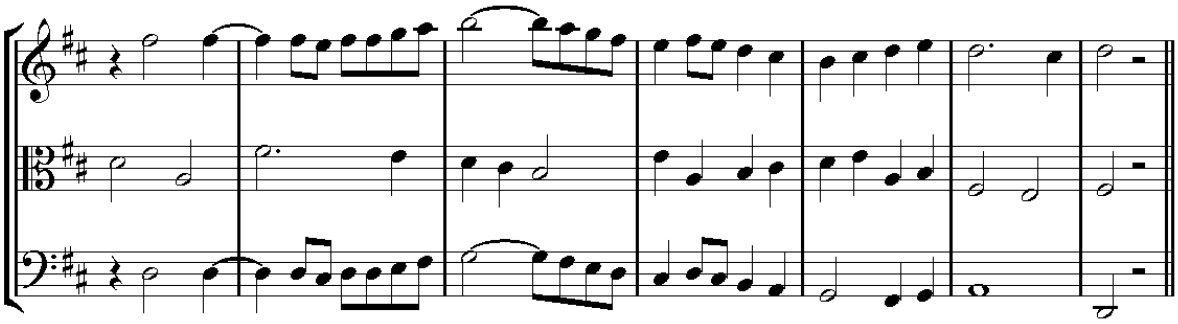
Příklad 225

Tento čtyřhlasý kontrapunkt se příliš nepoužívá, protože vytváří značně bizarní sledy akordů.

Pozorování způsobu ukončení kontrapunktů

Modely kontrapunktu a tudíž také jejich převraty se většinou ukončují nedokonalým způsobem. Abychom uspokojili sluch, musíme jim dodat souvislost a propojit je dalšími hudebními myšlenkami. Kontrapunkt se nejčastěji používá v průběhu hudební kompozice a nikdy není nutné kontrapunktem kompozici ukončovat. Proto je vždy na volném uvážení, jestli ke kontrapunktu budeme chtít připojit několik taktů. Stává se také, že se kontrapunkt několikrát po sobě opakuje a přitom prochází různými tóninami a teprve na konci tohoto jeho posouvání vytvoříme pokračování, které s ním nemá nic společného.

V posledním uvedeném tříhlasu (viz příklad č. 225) bychom se nemohli zastavit na posledním akordu: hudební cit na tomto místě vyžaduje pokračování, aby byl sluch uspokojen (viz příklad č. 226).[45]



Příklad 226

Ale pokud chceme skončit nebo se zastavit na posledním akordu kontrapunktu, musí být toto ukončení uspokojivé. A v takovém případě může skladatel při tvorbě modelu svobodně ukončit kontrapunkt dokonalou kadencí, zejména když je kontrapunkt v oktávě.

Zvláštní poznámky k osmi předcházejícím kontrapunktům

Z dosud probíraných kontrapunktů jsou nejužitečnější:

[45] NOTY?? - Tato nepřipravená kvarta je tolerovanou licencí (volností) v kadenčních modelech volného stylu. Viz naši učebnici praktické harmonie na s. 17??

1. Dvojitý kontrapunkt v oktávě.

2. Trojitý kontrapunkt.

3. Kontrapunkt v decimě.

4. Kontrapunkt v duodecimě.

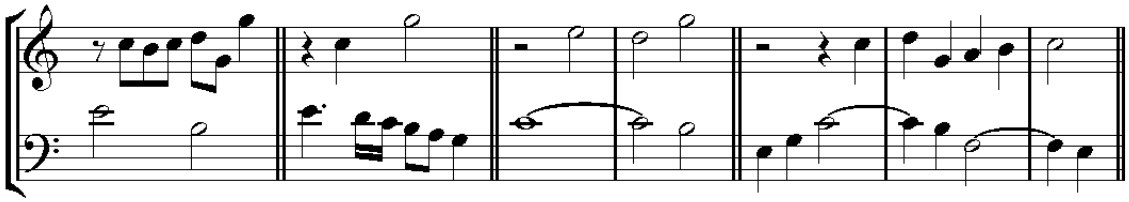
A z těchto čtyř kontrapunktů je první zcela nepostradatelný. Čtyřnásobný kontrapunkt je příliš komplikovaný kvůli čtyřem subjektům. Jeho další nevýhody spočívají v tom, že jeho harmonie je vždy *neúplná*, přestože vyžaduje čtyři hlasy. Takže pro vytvoření úplných akordů bychom ho museli používat ve více než čtyřhlasých kompozicích.

Následující tři kontrapunkty, 1. čtyřhlasý kontrapunkt v oktávě, 2. čtyřhlasý kontrapunkt v decimě a 3. čtyřhlasý kontrapunkt v duodecimě nejsou příliš používané a lze se obejít bez jejich přísnosti. Terciemi zdvojený subjekt netvoří dva rozdílné subjekty, nehledě k tomu, že je třeba obětovat harmonii, abychom dva subjekty jednoho kontrapunktu mohli zdvojit terciemi. Proto je vždy preferován doprovod kontrapunktu vyplňujícími hlasy, které *se navrhují svobodně*, než je otrocky nechat doprovázet připojenými terciemi

Převratnou harmonii (pouze v oktávě) někdy používáme v jednom druhu kánonů, o nichž budeme mluvit později. V takovém případě ovšem nejde o vytváření dvou, tří nebo čtyř subjektů.

Mnoho hudebníků se domnívá, že kontrapunkt lze utvářet jen na chorál podle příkladů starých předchůdců, ale mýlí se. Mozart a zejména Haydn jednoznačně prokázali, že v kontrapunktu lze komponovat jakoukoli melodii.

Hlavní subjekt (neboli daný subjekt) nenastupuje vždy jako první. Pokaždé, když mu předchází pauza, nebo nastupuje na předtaktí, může jako první nastoupit kontrasubjekt (viz příklad č. 227).



Příklad 227

Když první subjekt nastupuje *na těžkou dobu*, tak kontrasubjekt musí nastoupit *na lehkou dobu* a obráceně; toto pravidlo může mít výjimky. V trojitém kontrapunktu může třetí subjekt nastoupit jak na těžkou dobu, tak i na lehkou dobu. Ve čtyřnásobném kontrapunktu může třetí subjekt nastoupit na těžkou dobu a čtvrtý na lehkou dobu *a obráceně*.

Je v zájmu skladatele, aby se dobře *obstaral model* kontrapunktu. Pokud je kontrapunkt chybný, veškeré přesuny tohoto kontrapunktu budou rovněž chybné. Pokud je model bezvýznamný, potom veškerá práce, kterou s ním podnikneme, bude nevýrazná, bezvýznamná a nezajímavá.

Abychom vytvořili správný a alespoň trochu zajímavý kontrapunkt, nepotřebujeme k tomu genialitu, ale určitý cit a vkus.

Marpurg ve svém spisu *Traité de la fugue et du contrepoint (Abhandlung über die Fuge und den Contrapunkt)*,[46] v němž prakticky nemluví o ničem jiném než o *imitacích* a *kánonech*, označuje jako *smíšený kontrapunkt* různé převraty, k nimž lze dospět při terciovém zdvojení dvou subjektů v kontrapunktu v oktávě, decimě a duodecimě. Podle toho smíšený kontrapunkt tvoříme, jakmile provádíme všemi způsoby převraty v jednom z těchto tří kontrapunktů, protože se zde vyskytují převraty v oktávě, decimě a duodecimě.

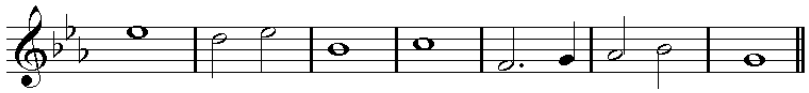
Snadno pochopíme možnost tvoření následujících čtyř kontrapunktů na *jeden daný subjekt*:

Dvojitý kontrapunkt v oktávě. Trojitý kontrapunkt.

Kontrapunkt v decimě. Kontrapunkt v duodecimě.

Tato práce je současně užitečným a doporučeným procvičováním.

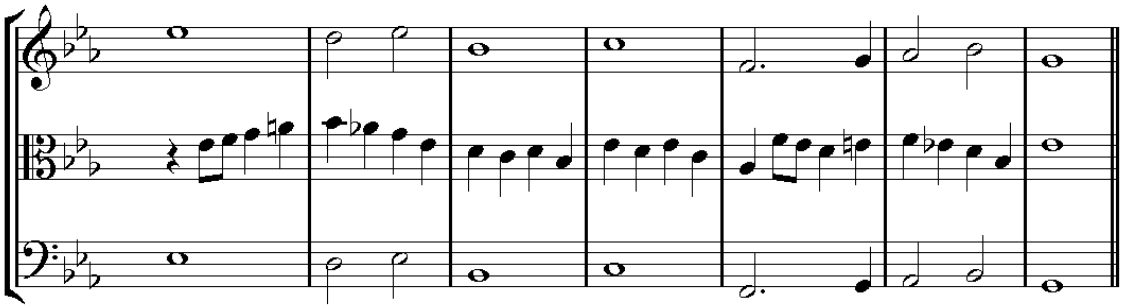
Základní subjekt (viz příklad č. 228) pro následující příklady kontrapunktů.



[46] Právě zde nebude nadbytečné ukázat původ slova *kontrapunkt*. Před tím, než byly vynalezeny naše noty, používaly se body umístěné proti sobě, aby ukazovaly různé hlasy v partituře. Talent pro vytváření harmonie při tomto způsobu zápisu tónů se označoval jako *umění kontrapunktu*.

Příklad 228

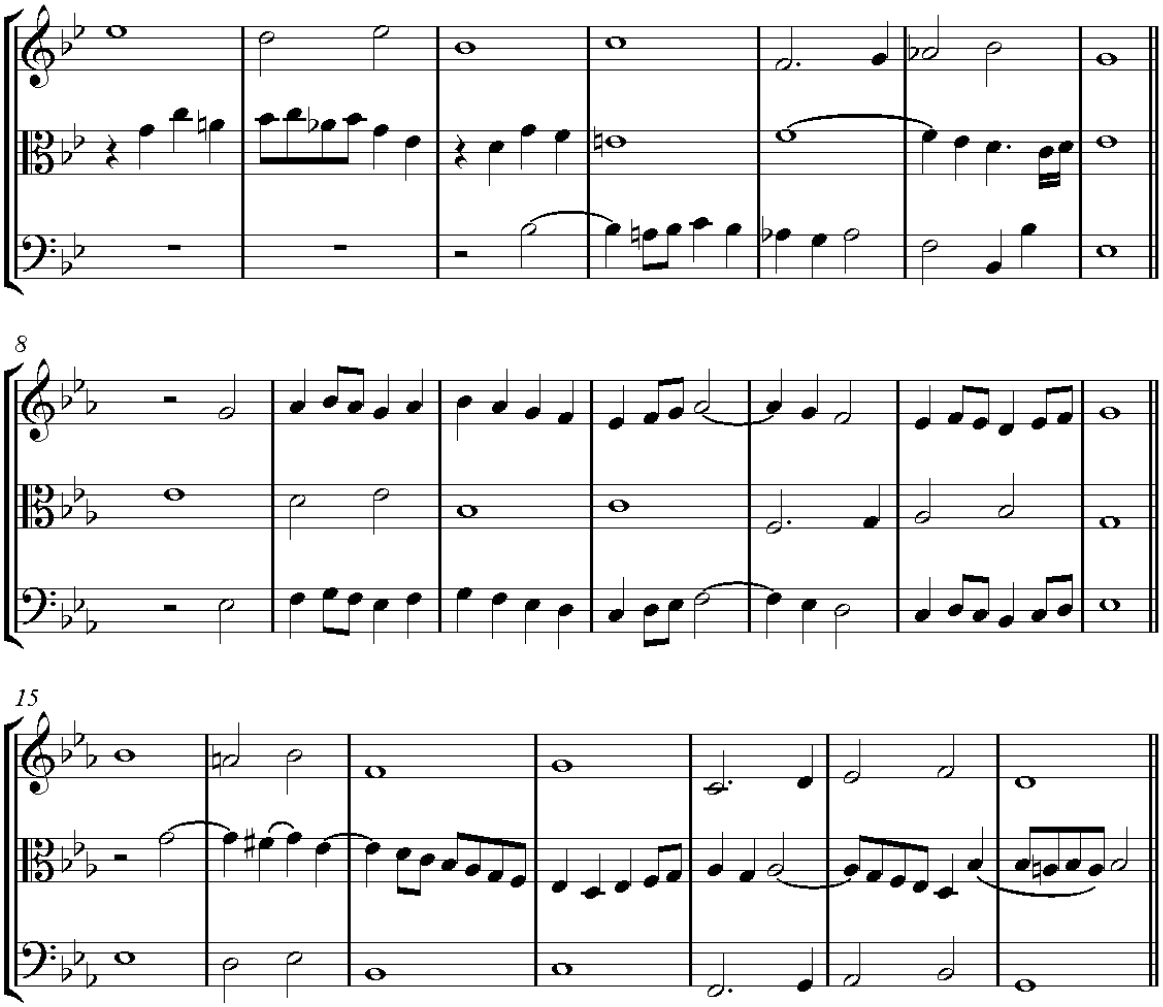
Model dvojitého kontrapunktu v oktávě (viz příklad č. 229).



Model trojitého kontrapunktu (viz příklad č. 230).

Model kontrapunktu v decimě (viz příklad č. 230).

Model kontrapunktu v duodecimě (viz příklad č. 230).



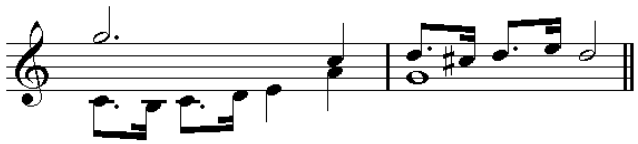
Příklad 229 //POZOR ??- jsou pod č. 230///

Pozorování kontrapunktu v oktávě, který je převratitelný pouze za určitých podmínek, neboli vyžaduje korekční bas

Dvou-, tří- a samotná čtyřhlasá harmonie je velmi často převratná za určitých *podmínek*. To znamená, že nemůžeme *libovolně* dát jakýkoli hlas do basu, jak je tomu v dvojitém, trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu. Když jsme v obecné harmonii nepoužili (1) průtah 9, (2) sled kvart v rovném pohybu, (3) prodlevu, mohou se hlasy převrátit v oktávě několika způsoby a přitom zachovávat *stále stejný bas*. Nebo se mohou převracet v oktávě všemi možnými

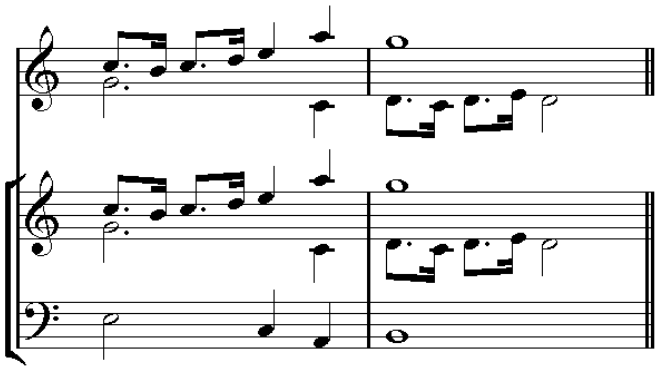
způsoby, když se připojí korekční bas. Prostřednictvím tohoto basu budeme korigovat všechny chybné kvarty, které vznikají převratem kvint.

Dva následující takty (viz příklad č. 230) nejsou v dvojitém kontrapunktu v oktávě, a proto se nemohou převracet.



Příklad 230 //pozor?? Jsou pod č. 231a///

Příklad ovšem můžeme opravit, pokud k tomuto převratu připojíme basový hlas, který bude korigovat kvarty (viz příklad č. 231).

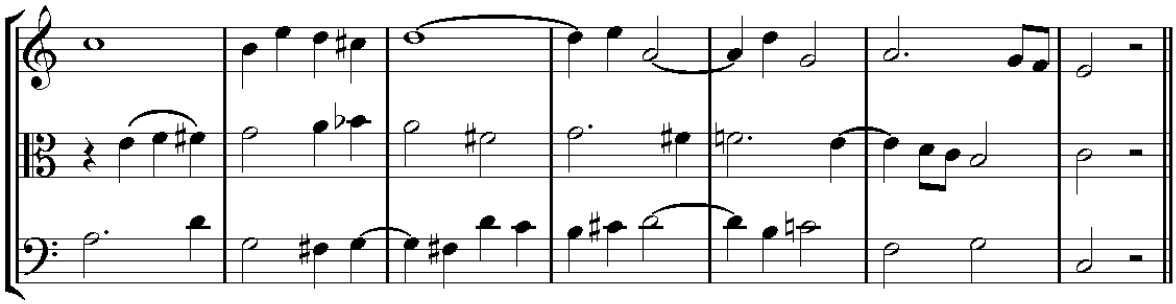


Příklad 231 //pozor?? - pod. č. 231b//

Někdy je obtížné najít korekční bas, zejména pokud ho připojujeme k bohaté a dobře utvořené tří- nebo čtyřhlasé harmonii. Často dokonce tato korekce vůbec není možná, pokud bychom netolerovali skryté kvinty a oktávy, nebo dvě kvinty a dvě oktávy v protipohybu, které tento bas občas musí vytvořit s doprovodnými hlasy.

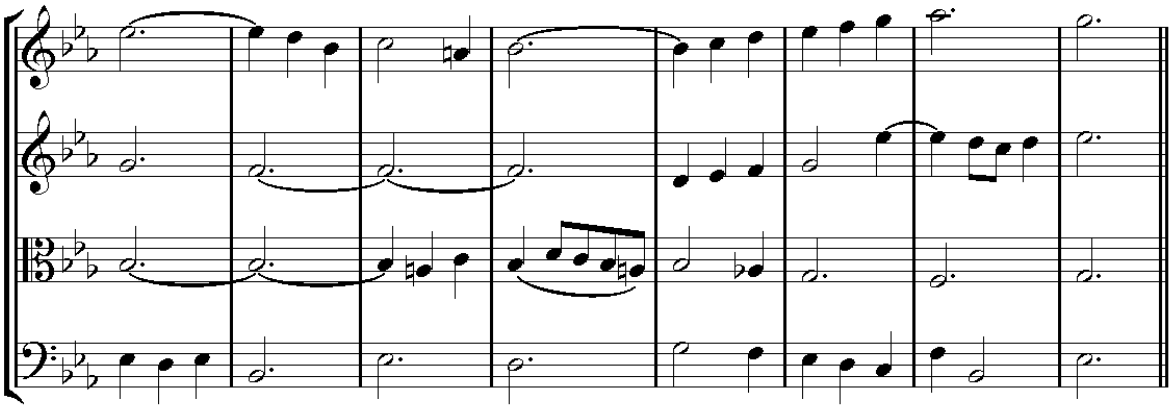
Jako *podmíněný kontrapunkt* můžeme označovat harmonii, jejíž všechny hlasy, s výjimkou basu, jsou převratné v oktávě, nebo takové hlasy, k nimž se musí připojit korekční bas. Uvedeme si příklady tohoto kontrapunktu.

Podmíněný tříhlasý kontrapunkt, ve kterém jsou převratné pouze dva vrchní hlasy (viz příklad č. 232).



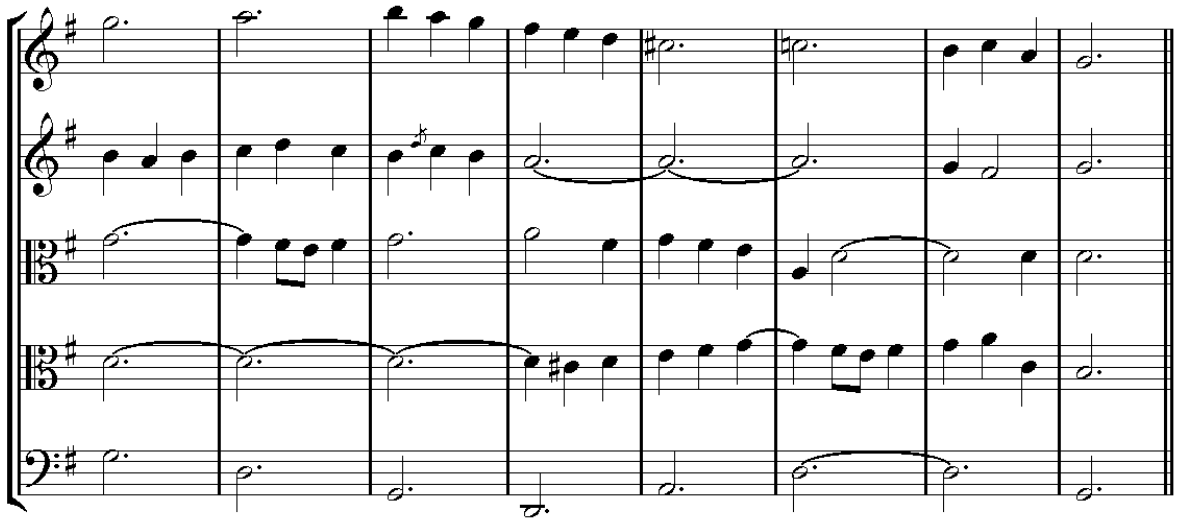
Příklad 232

Podmíněný čtyřhlasý kontrapunkt, ve kterém jsou převratné pouze tři vrchní hlasy (viz příklad č. 233).



Příklad 233

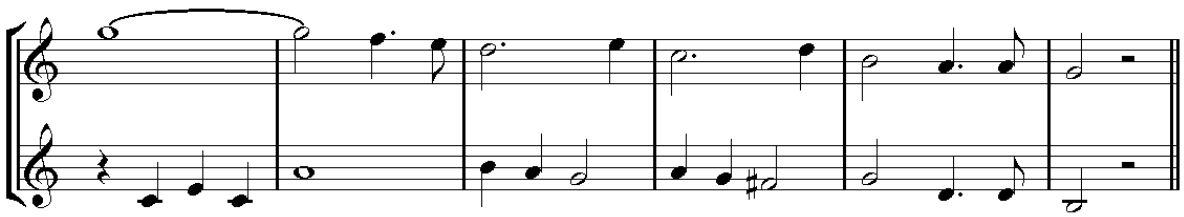
Podmíněný pětihlasý kontrapunkt, ve kterém jsou převratné pouze čtyři vrchní hlasy (viz příklad č. 234).



Příklad 234

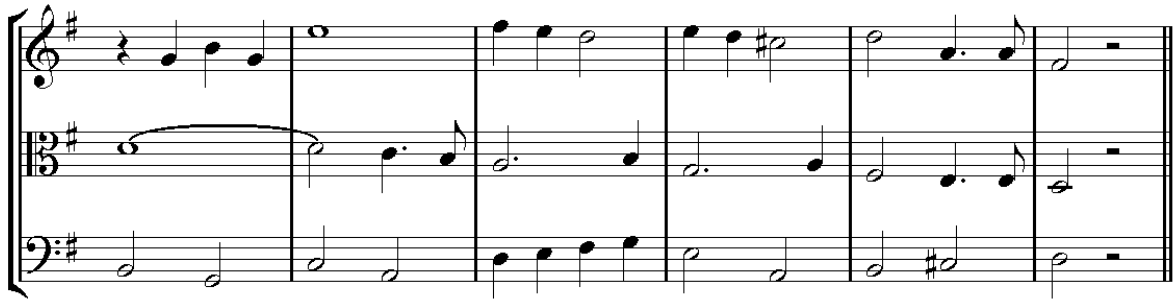
Ve všech předcházejících příkladech, stejně jako v příkladech následujících, se vyšší hlas nesmí křížit s basovým hlasem. Ale pokud to pokládáme za vhodné, převratné hlasy se křížit mohou. Není úplně nezbytné, aby každý hlas utvářela osobitá a rozdílná melodie.

Dvojhlasý podmíněný kontrapunkt (viz příklad č. 235).



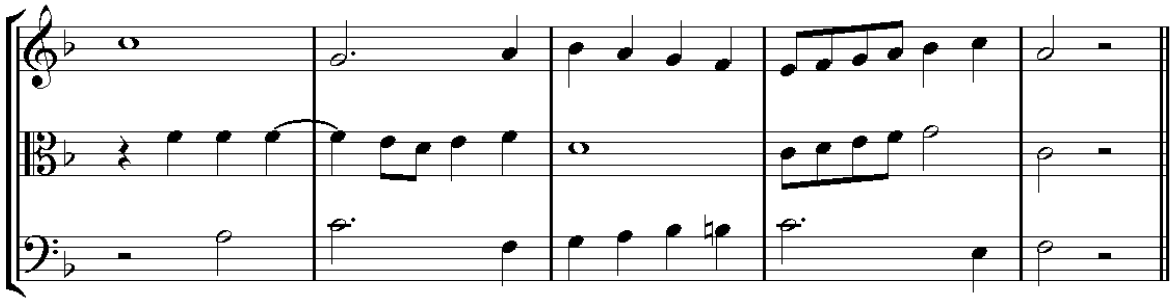
Příklad 235

Převrat předcházejícího kontrapunktu v transpozici do G dur s korekčním basem (viz příklad č. 236).[47]



Příklad 236

Tříhlasý podmíněný kontrapunkt (viz příklad č. 237).

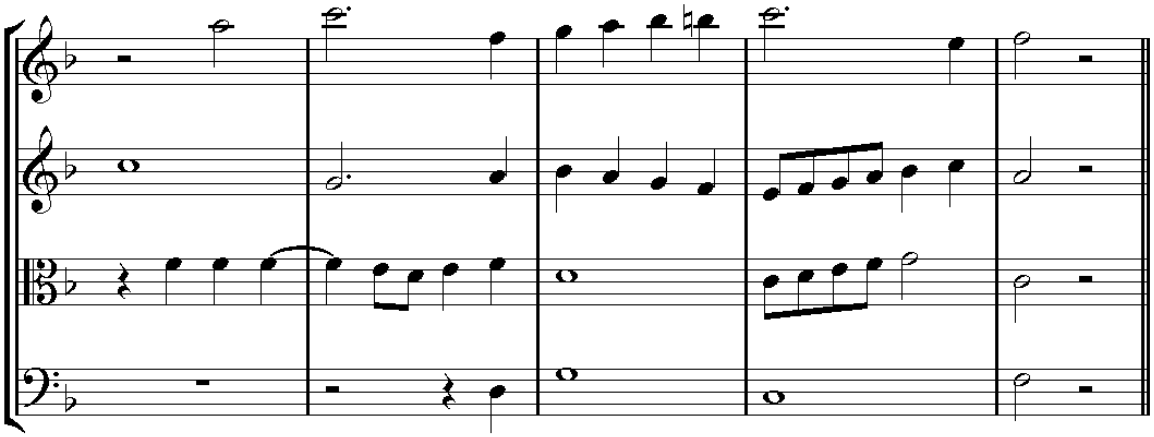


Příklad 237

Když jsou hlasy této harmonie rozmístěny tak, aby nejnižší poskytoval bas proti dvěma dalším hlasům (jako v tomto příkladu), pak není korekční bas nezbytný. Ale v následujících dvou převratech je korekce basu nevyhnutelná.

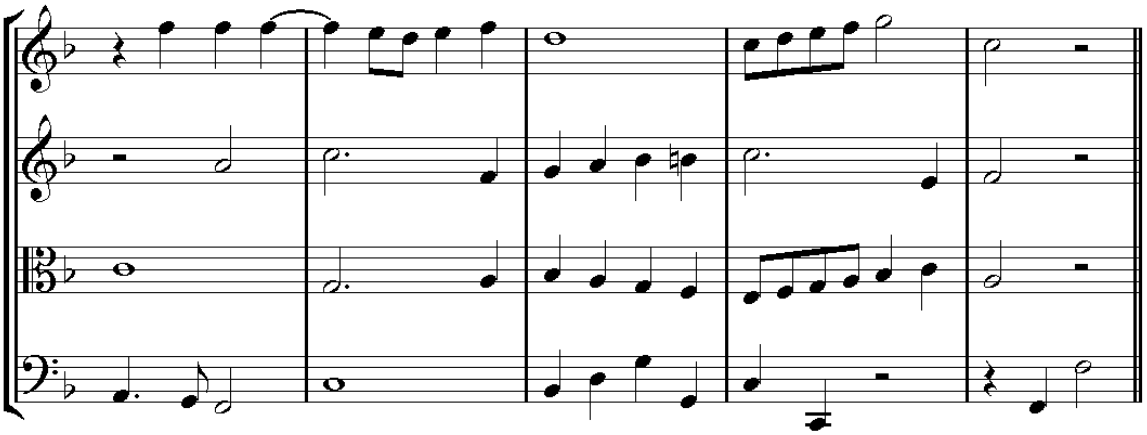
První převrat (viz příklad č. 238).

[47] NOTY?? - Nónový průtah se může realizovat *proti připojenému basovému hlasu*, protože se tento hlas nemůže stát ani nejvyšším, ani středním hlasem.



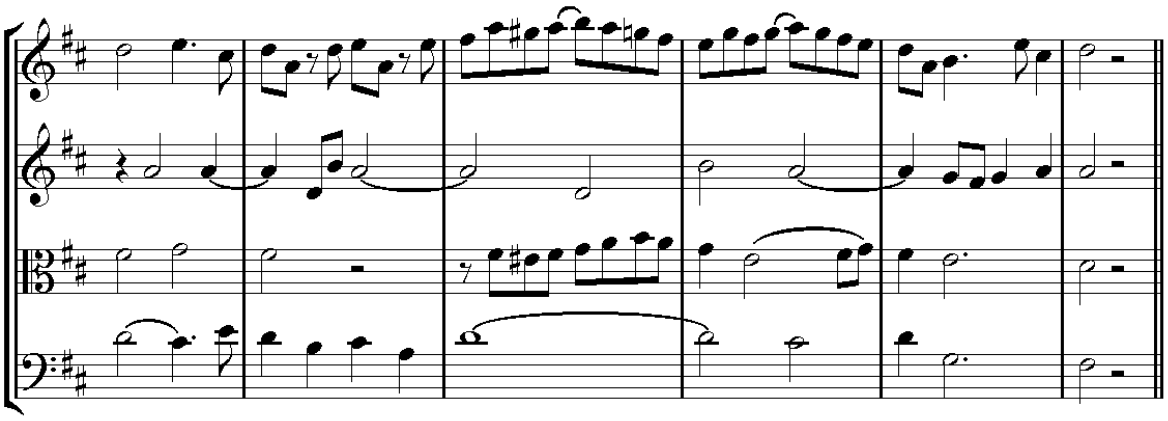
Příklad 238

Druhý převrat (viz příklad č. 239).



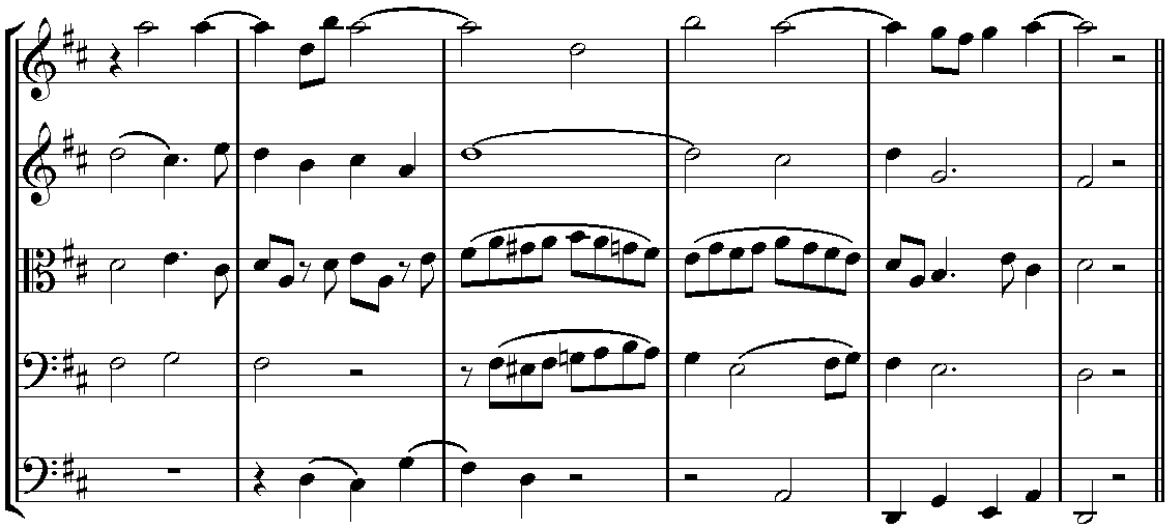
Příklad 239

Čtyřhlasý podmíněný kontrapunkt (viz příklad č. 240).



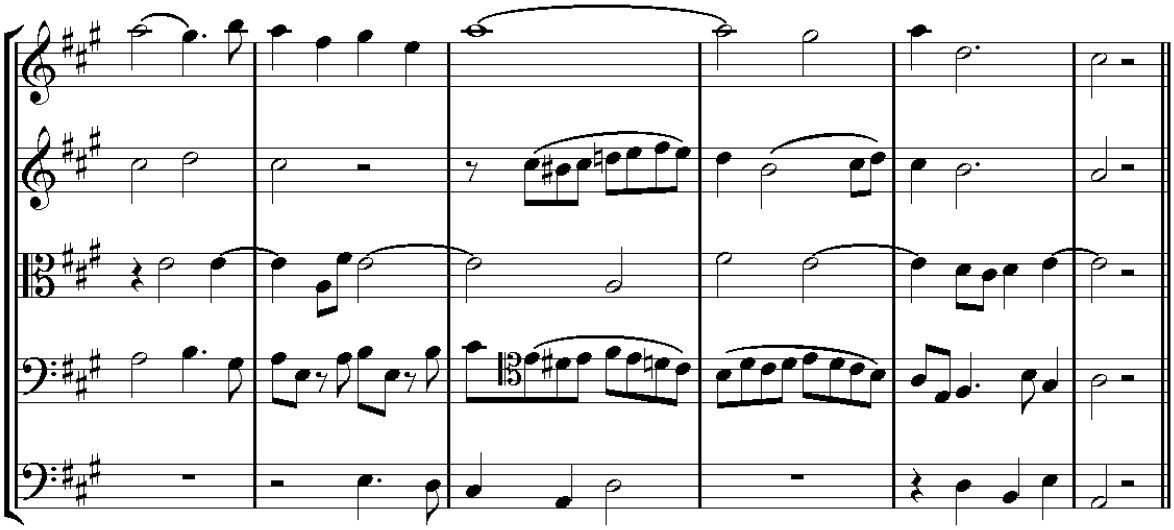
Příklad 240

První převrat (viz příklad č. 241).



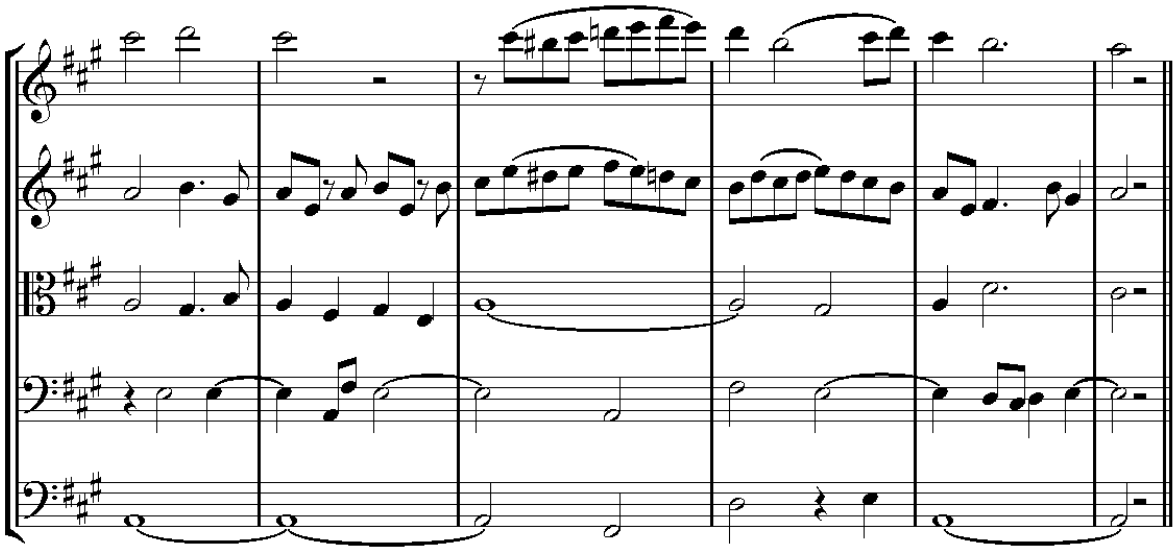
Příklad 241

Druhý převrat transponovaný do tóniny A dur (viz příklad č. 242).



Příklad 242

Třetí převrat: rovněž transponovaný do tóniny A dur (viz příklad č. 243).



Příklad 243

Podmíněný kontrapunkt není stejně hodnotný jako dvojitý, trojitý a čtyřnásobný kontrapunkt, o nichž jsme již pojednali, a v nichž každý hlas poskytuje správný bas. Proto

také podmíněný kontrapunkt není tolik ceněn jako ostatní kontrapunkty. Nicméně podmíněný kontrapunkt může hudbě posloužit a být úspěšně používán (1) v divadelní hudbě, zejména v ansámblových kompozicích, (2) ve větších dílech instrumentální hudby (zejména orchestrální), (3) v druhu kánonů pro nestejné hlasy, o němž budeme mluvit níže, (4) jako jeden z prostředků, který přispívá k rozvíjení myšlenek, o nichž budeme mluvit v poslední knize této práce.

IX.

Poznámka k převratné harmonii v nóně, undecimě, tercdecimě a kvartdecimě

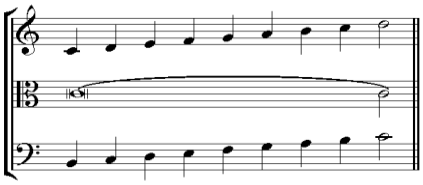
Až dosud jsme mluvili o převratech v oktávě, decimě a duodecimě. Ještě nám zbývá vysvětlit kontrapunkt v nóně, undecimě, tercdecimě a kvartdecimě.

Různí autoři v minulosti mluvili o těchto čtyřech kontrapunktech, ale zkušenost prokázala jejich malou užitečnost. Jejich jediným cílem je totiž převrat dvojhlasé harmonie. Ale tohoto cíle se dosahuje snadnějším, přirozenějším, dokonalejším a uspokojivějším způsobem v kontrapunktu v decimě, duodecimě a zejména v oktávě. Tyto čtyři kontrapunkty jsou pak pouze přírůstkem neužitečných obtíží. Z tohoto důvodu se o nich žádná moderní škola nezmiňuje a zcela je ignoruje.

Abychom uspokojili zvědavost umělců, ukážeme si tyto čtyři nové převraty na příkladech.

1. Kontrapunkt v sekundě nebo v nóně

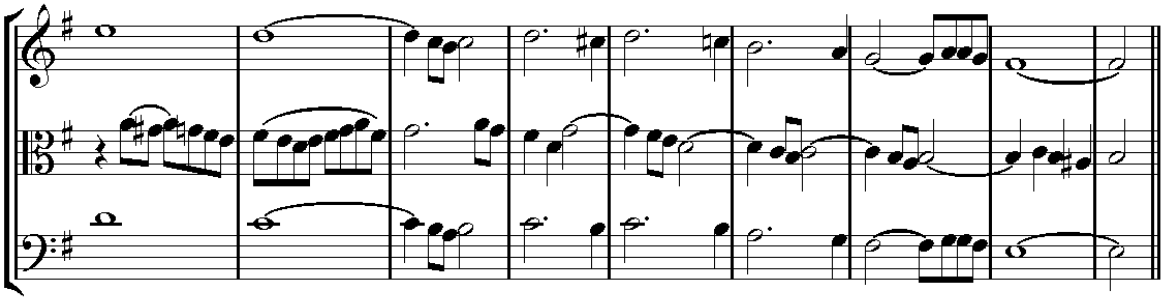
1 2 3 4 5 6 7 8 9



9 8 7 6 5 4 3 2 1

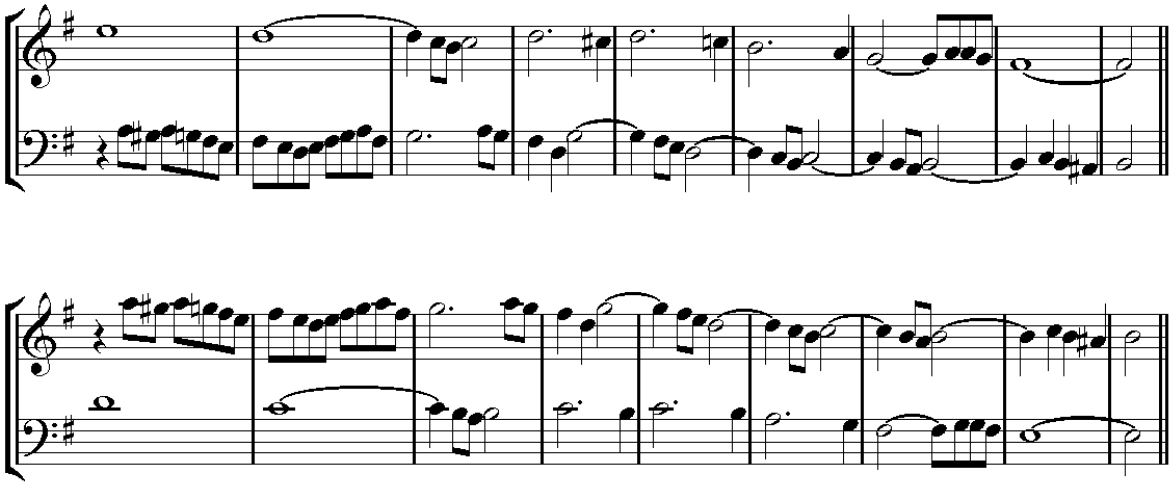
Příklad 244

Interval nóny slouží k ohraničení tohoto kontrapunktu. Interval kvinty může být využit pro začátek, konec a přípravu disonantních intervalů, které nejsou průchodnými tóny.



Příklad 245

V příkladu č. 245 jsou notové osnovy A a B modelem tohoto kontrapunktu a osnovy B a C převratem. Předvedeme si to s číslovaným basem pro zřetelnější výklad harmonie (viz příklad č. 246).[48]



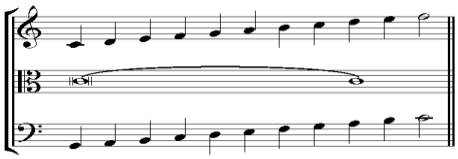
Příklad 246

[48] NOTY?? - Tento tón *fis* je pouze průtahem tónu *g*. Nad tímto tónem *fis* zaznívá dokonalý kvintakord G dur.

Zakončení v těchto druzích kontrapunktu není uspokojující, jak vidíme v předcházejících příkladech. Ale libovolně můžeme připojit pokračování (označované italsky jako *coda*), abychom uspokojili sluch. Tato *coda* nemá s kontrapunktem nic společného.

2. Kontrapunkt v kvartě nebo v undecimě

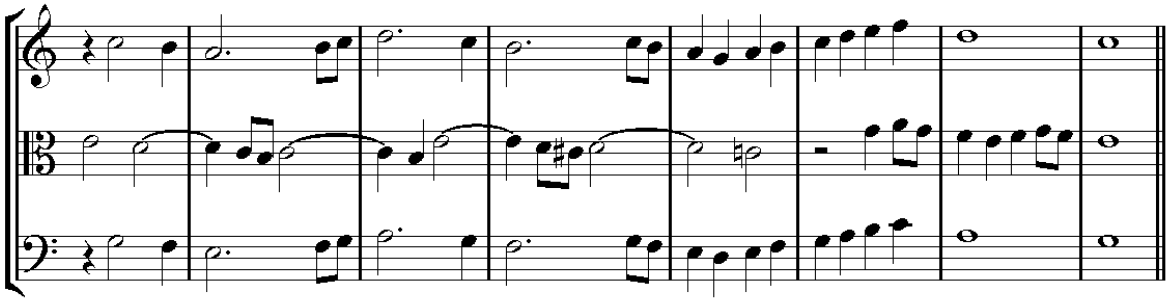
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11



11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Příklad 247

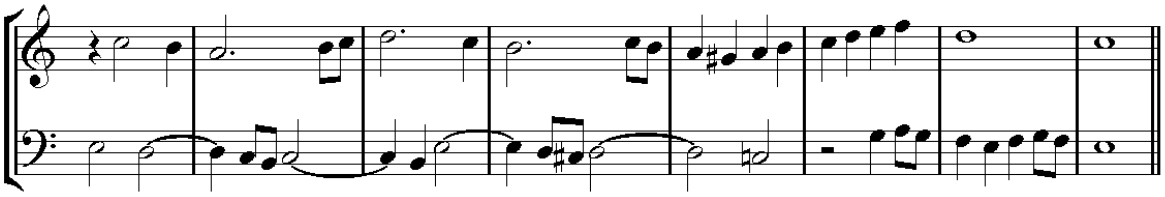
Interval undecimy v tomto kontrapunktu slouží jako hranice.
Sexta je v tomto kontrapunktu jediným intervalem pro začátek, závěr a přípravu disonancí, pokud nejsou průchodnými tóny.

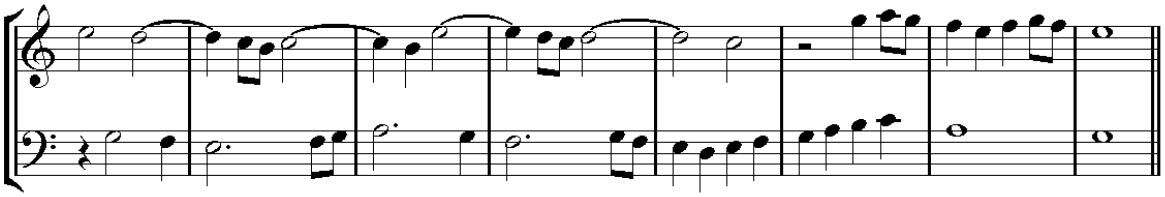


Příklad 248

V příkladu č. 248 jsou notové osnovy A a B modelem a osnovy B a C převratem. Uvedeme příklad s číslovaným basem pro jasnější výklad harmonie (viz příklad č. 249).[49]

[49] NOTY?? Podle harmonie doprovázející tuto melodii můžeme použít tóny *g* nebo *gis*.



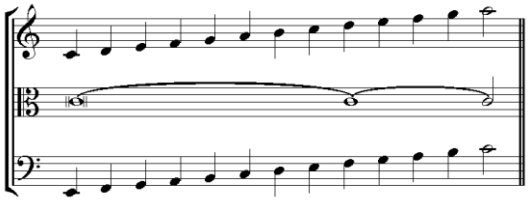


Příklad 249

Kompozici nemůžeme začínat takovýmto kontrapunktem. Mohli bychom ho uvést pouze v průběhu kompozice, kdy kontrapunkt začíná a končí jakýmkoli akordem a pokud skladatel vytváří správný akordický postup.

3. Kontrapunkt v sextě nebo tercdecimě

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

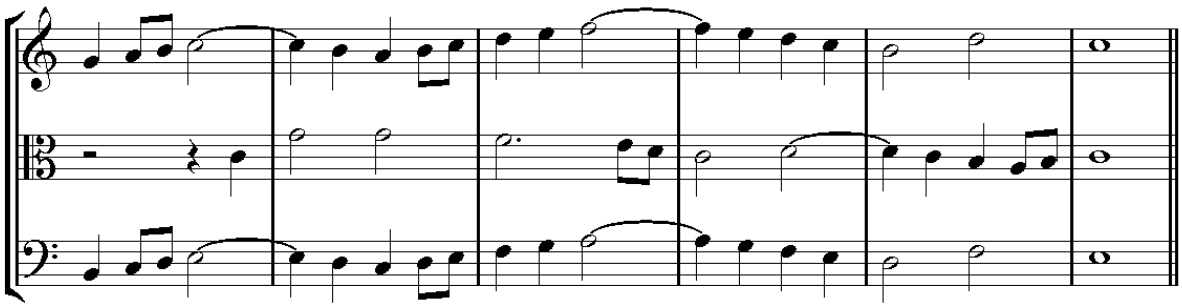


13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Příklad 250

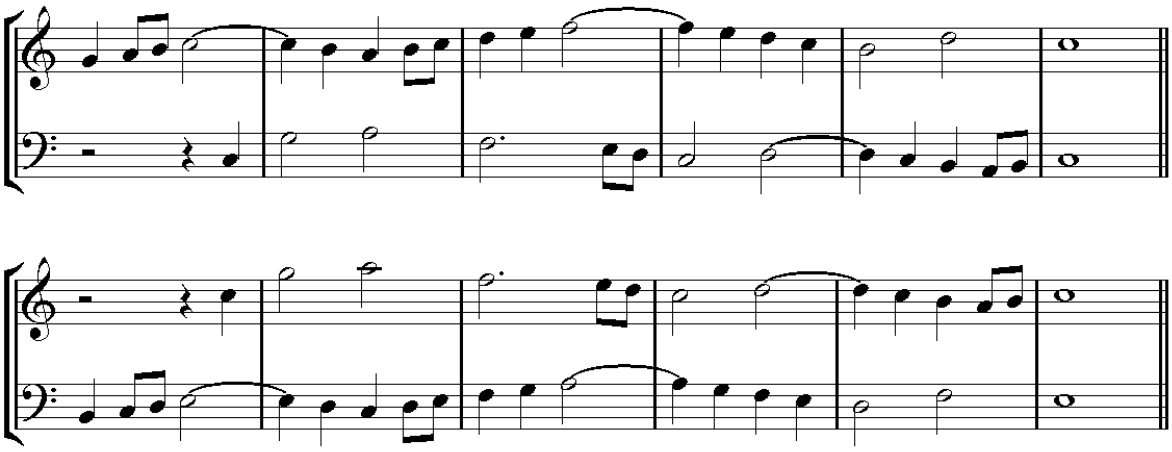
V tomto kontrapunktu slouží jako hranice interval tercdecimy.

Tento kontrapunkt poskytuje čtyři konsonantní intervaly, které zůstávají konsonantními také při převratu. Jsou to tyto čtyři intervaly: unisono /prima/, sexta, oktáva a tercdecima.



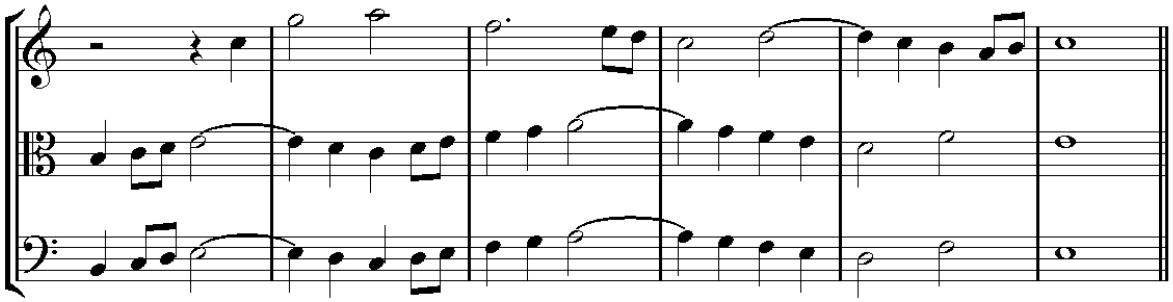
Příklad 251

V příkladu č. 251 jsou notové osnovy A a B modelem a osnovy B a C převratem. Uvedeme příklad s číslovaným basem pro jasnější výklad harmonie (viz příklad č. 252).



Příklad 252

Pokud by dlouhý sled sext mezi basovým a vrchním hlasem nebyl fádní (když sexty nejsou doprovázeny terciemi), mohly bychom současně provádět tři hlasy A B C. Pokud ovšem hlas A umístíme do basového hlasu, potom se tříhlas může realizovat jako v příkladu č. 253.



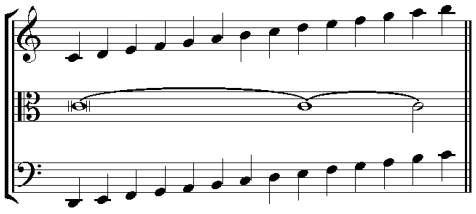
Příklad 253

Kontrapunkt v tercdecimě má mnoho společného s kontrapunktem v decimě.

Mohli bychom ho výhodně použít, pokud by ho kontrapunkt v decimě nenahrazoval.

4. Kontrapunkt v septimě nebo v kvartdecimě

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14



14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Příklad 254

V tomto kontrapunktu slouží jako hranice interval kvartdecimy.

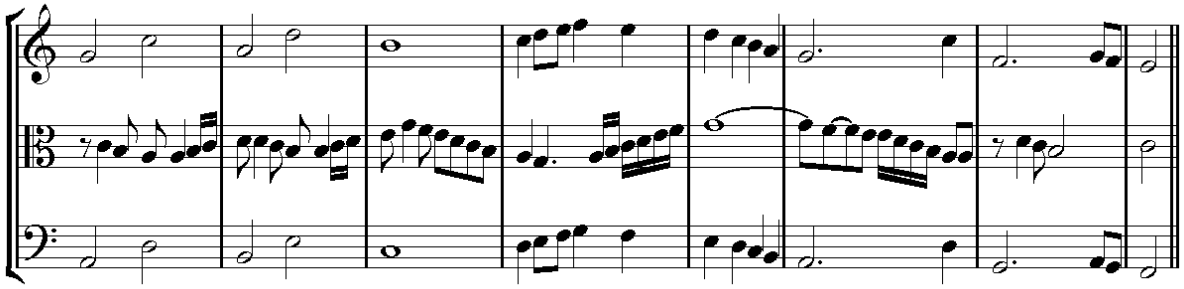
Tento kontrapunkt má v základu pouze sedm rozdílných intervalů:

1 2 3 4 5 6 7

7 6 5 4 3 2 1.

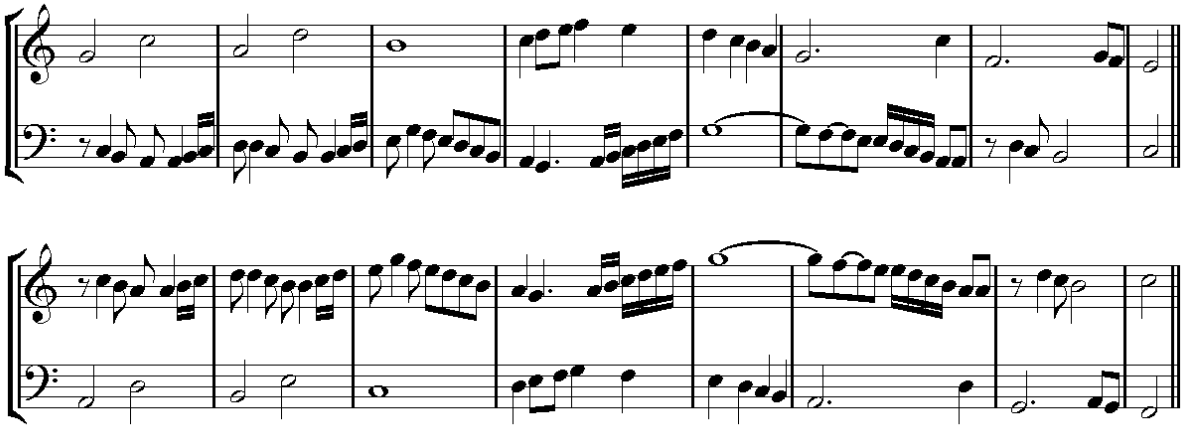
Sedm zbývajících intervalů představuje pouze opakování předcházejících intervalů ve vzdálenosti oktávy.

Dva intervaly mohou sloužit pro začátek, konec a přípravu disonancí, které nejsou průchodnými tóny. Jsou to intervaly tercie nebo decimy, kvinty nebo duodecimy.



Příklad 255

V příkladu č. 255 jsou notové osnovy A a B modelem a osnovy B a C převratem. Uvedeme příklad s číslovaným basem pro jasnější výklad harmonie (viz příklad č. 256).



Příklad 256

Při vytváření těchto kontrapunktů je třeba si osvojit zvláštní způsob spojování akordů. Většinou se k nim musí připojit jeden nebo dva doprovodné hlasy, aby se harmonie stala jasnější a srozumitelnější.

Při hledání imitací a sekvencí (také jako u *stretty /těsny/* ve fuze) se občas stává, že náhodně nalezneme převraty v sekundě, v kvartě, v sextě nebo v septimě. Právě v takovém případě je dobré znát tyto čtyři druhy kontrapunktu a dokázat je používat.

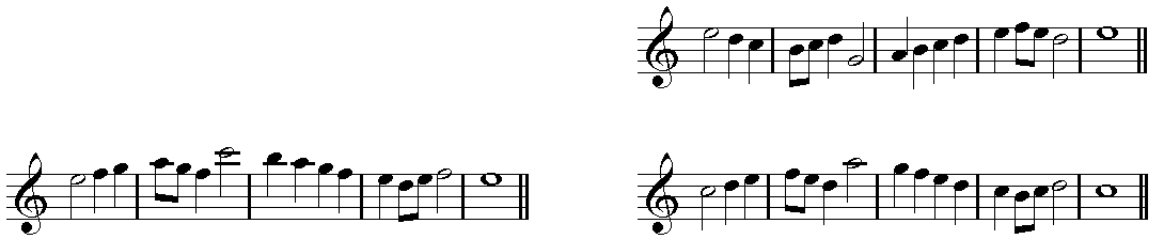
X.

O převratném kontrapunktu v protipohybu (inverzi) a kontrapunktu v obráceném (retrográdním) pohybu

V každé době se realizují z ryzí zvědavosti pokusy, nebo spíše zneužití umění. Očistný vkus, správný cit a zkušeností osvícený duch je vyhánějí. Mezi takové věci můžeme zařadit převratný kontrapunkt v protipohybu (inverzi) a v obráceném (retrográdním) pohybu, které byly vynalezeny v době, kdy hudební kompozice především spočívala v matematickém kalkulu. Proto si o těchto dvou kontrapunktech řekneme pouze to, co je nutné pro jejich poznání.

1. O převratném kontrapunktu nebo harmonii v protipohybu (inverzi)

Imituje (nebo spíše opakuje) melodii protipohybem (inverzí) (viz příklad č. 257).



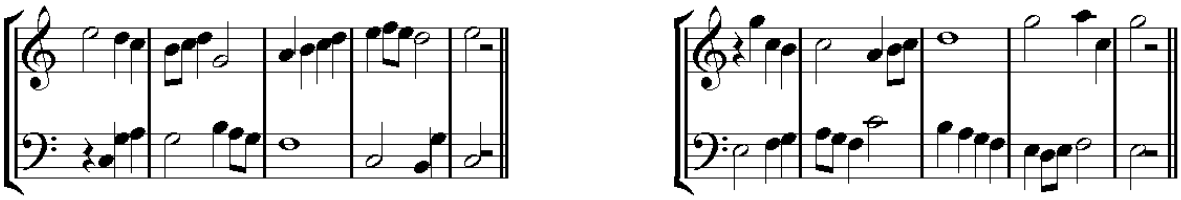
Příklad 257

Při porovnání notové osnovy B s osnovou A zjistíme, že dva hlasy utvářejí stejné intervaly a stejné rytmické hodnoty kromě hlasu, který stoupá, když druhý klesá a obráceně. Kromě tohoto rozdílu jinak vše ostatní zůstává stejné.

Imitace na notové osnově C je ještě přísnější, protože si na stejných místech odpovídají také v příkladu vyznačené půltóny.

Jak ještě uvidíme, tento způsob imitace melodie protipohybem (inverzí) může být užitečný při mnoha příležitostech.

Kontrapunkt v protipohybu (inverzi) je kontrapunktem, v němž se hlasy při převratu současně imitují pomocí protipohybu (inverze) (viz příklad č. 258).

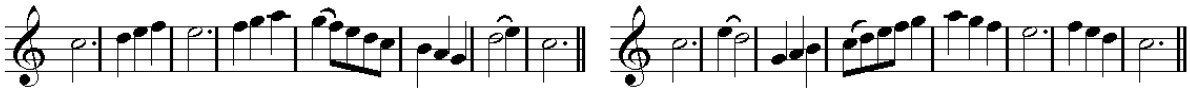


Příklad 258

2. O kontrapunktu v obráceném (retrográdním) pohybu

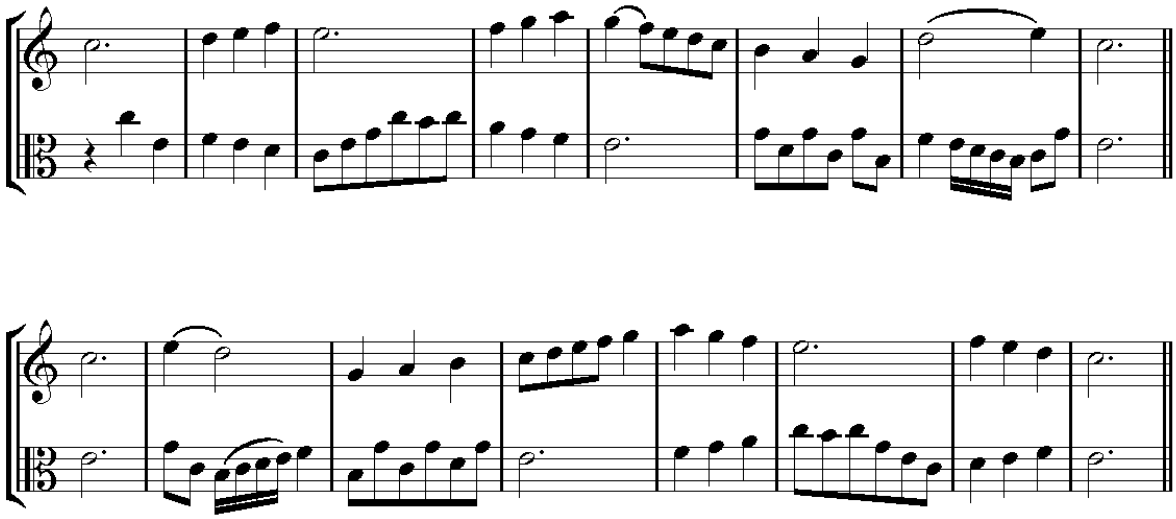
Obrácený (retrográdní) pohyb je opakováním melodie pozpátku.

Je zřejmé, že melodie musí být vymyšlena tak, aby mohla být provedena nejenom od začátku do konce, ale také od konce do začátku. Následující melodie tuto dvojí kvalitu obsahuje (viz příklad č. 259).



Příklad 259

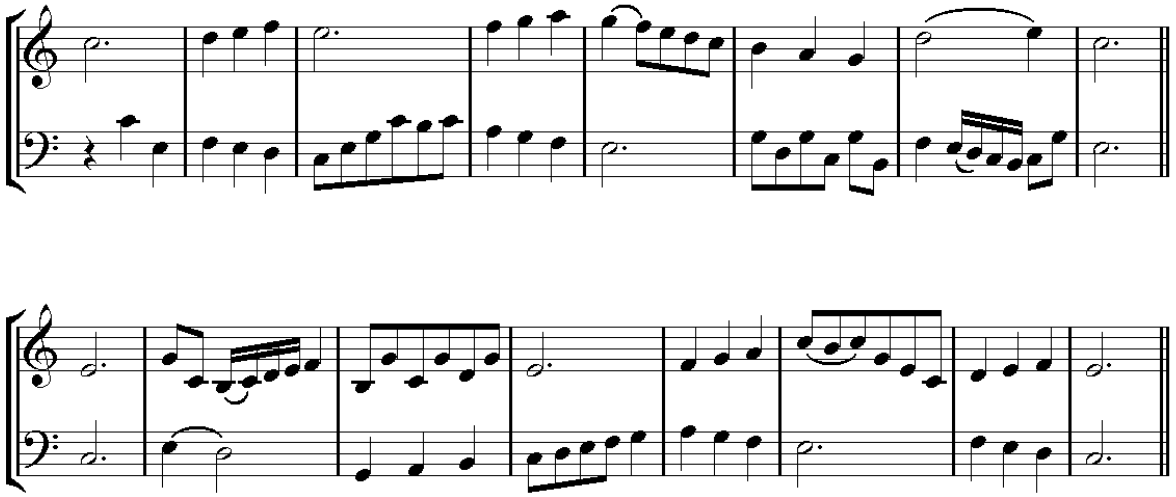
Když se dvojhlasá harmonie může provádět tímto dvojím způsobem, označuje se jako harmonie v obráceném (retrográdním) pohybu (viz příklad č. 260).



Příklad 260

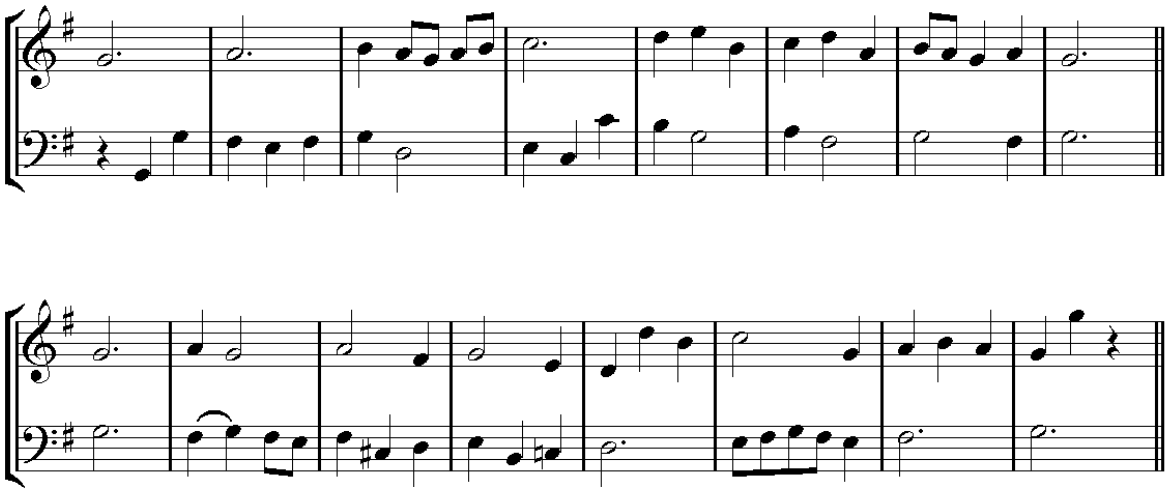
Při provedení první části příkladu č. 260 (č. 1) pozpátku se můžeme obejít bez druhé části příkladu (č. 2).

Pokud je harmonie v obráceném (retrográdním) pohybu současně převratná, pak se označuje jako *kontrapunkt v obráceném (retrográdním) pohybu* (viz příklad č. 261).



Příklad 261

Kontrapunkt v obráceném (retrográdním) pohybu může být současně také v protipohybu (inverzi): v takovém případě se označuje jako *kontrapunkt v obráceném (retrográdním) pohybu a protipohybu (inverzi)* (viz příklad č. 262).



Příklad 262

Je zřejmé, že sebelépe vycvičené ucho není schopné vnímat, uhodnout a ještě méně ocenit tyto druhy kombinací. Je to tedy hudba pro oči, nebo nanejvýš pro chvilkové pobavení ducha, které vždy nakonec vedou k zavržení těchto typů kombinací, jimž se nedostává rozumného účelu.

Několikrát jsme zopakovali, že kontrapunkt se stává zajímavý pouze při vhodném používání těchto technik. Je proto důležité, abychom následující kapitolu věnovali využití pěti hlavních kontrapunktů.

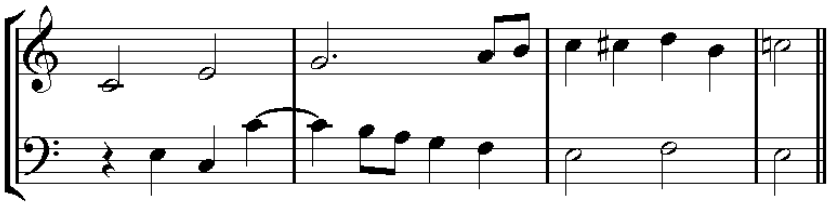
XI.

O využití pěti hlavních kontrapunktů: dvojitý, trojitý a čtyřnásobný kontrapunkt v oktávě, kontrapunkt v decimě a kontrapunkt v duodecimě

1. Dvojitý kontrapunkt v oktávě

Kontrapunkt v oktávě je nejpoužívanější, nejpotřebnější a nepostradatelný.
Dodnes je vyžadováno, aby jakýkoli použitý kontrapunkt vyvolával účinek. Pokud skladatel v sobě nemá dostatečnou genialitu, aby tohoto cíle dosáhl, bude lepší, když kontrapunkt nebude používat. Ve skutečnosti neexistuje model kontrapunktu, složený z tuctu taktů a schopný zaujmout posluchače. Takový model bez rozvíjení může být porovnán s němým hercem. Aby se takový herec stal zajímavou postavou, musí na scéně vystoupit v určité situaci, vylíčit a vykreslit svůj charakter. A totéž platí pro kontrapunkt, který skutečný účinek vytváří až správně pochopeným rozvíjením.

Ve všech pojednáních, v nichž se o kontrapunktu mluvilo, chyběl účel rozvíjení již tím, že se zanedbávalo poukázání na uspokojivé prostředky, které tato látka nabízí. Právě zde je třeba hledat příčinou toho, že publikum nikdy nepoznalo správnou ideu převratné harmonie a její užitečnost.
V následujícím příkladu si uvedeme model dvojitého kontrapunktu v oktávě (viz příklad č. 263).

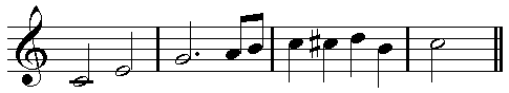


Příklad 263

Uvedený čtyřtaktový model se svým převratem dává celkem osm taktů. To je ovšem přibližně veškerá naše obecná znalost této látky. Avšak položme si otázku: co udělat s osmi takty, jestliže nemají vystupovat do popředí? Mohou například sloužit k tomu, aby:
1. vytvořily kánon pro dva nestejné hlasy, jak uvidíme v části věnované problematice kánonu;
2. vytvořily úplnou *dvojitou* fugu v dvou-, tří- nebo čtyřhlasu (také si předvedeme v části věnované dvojité fuze).
V současnosti je ovšem nejdůležitější, že těchto osm taktů můžeme použít
3. v průběhu (zejména v druhém díle) symfonie, předehry, kvintetu, kvartetu atd., kde jeden hlas může vystupovat do popředí.

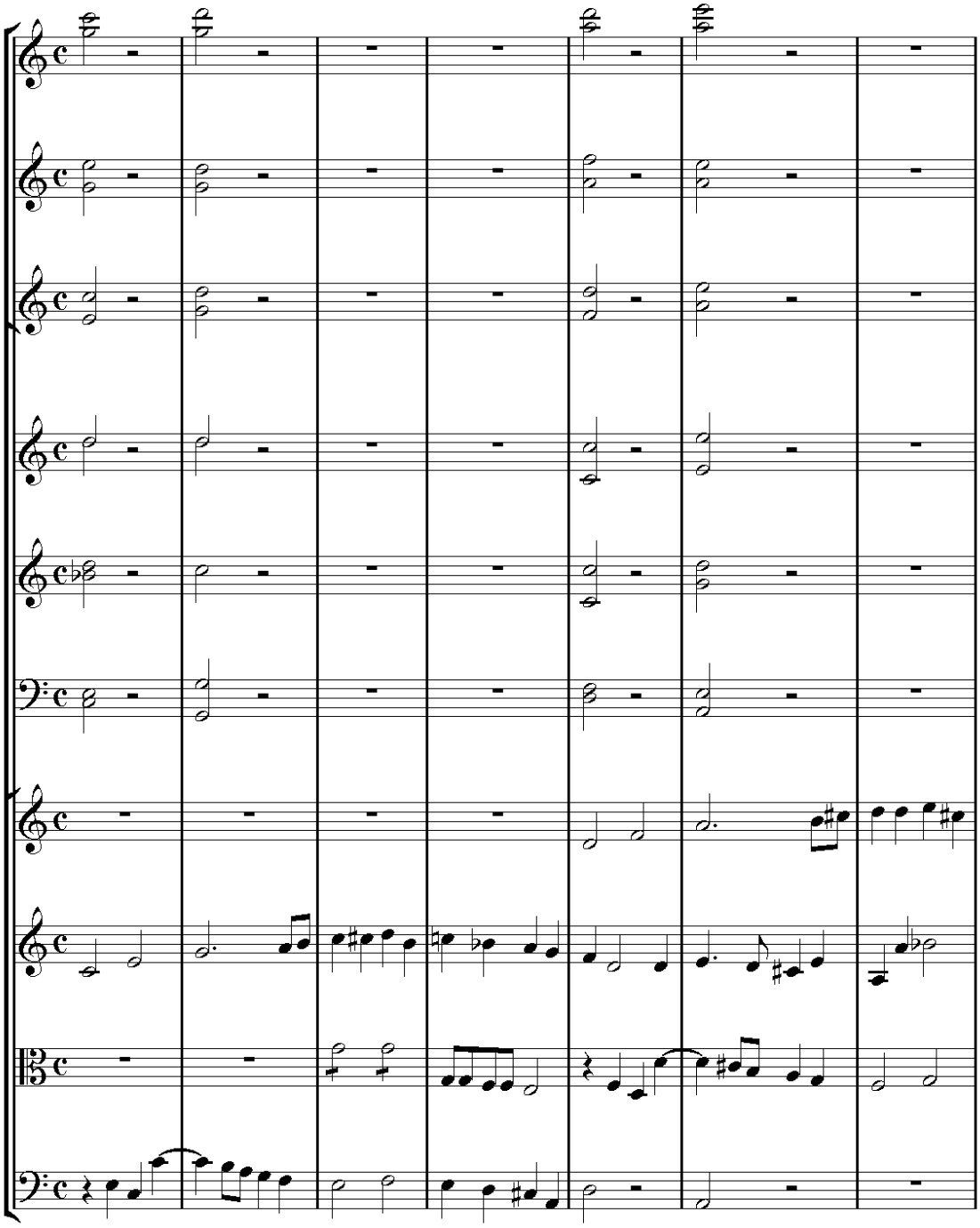
Fragment věty symfonie pro velký orchestr, který je vytvořen z předcházejícího kontrapunktu (viz příklad č. 265).[50]

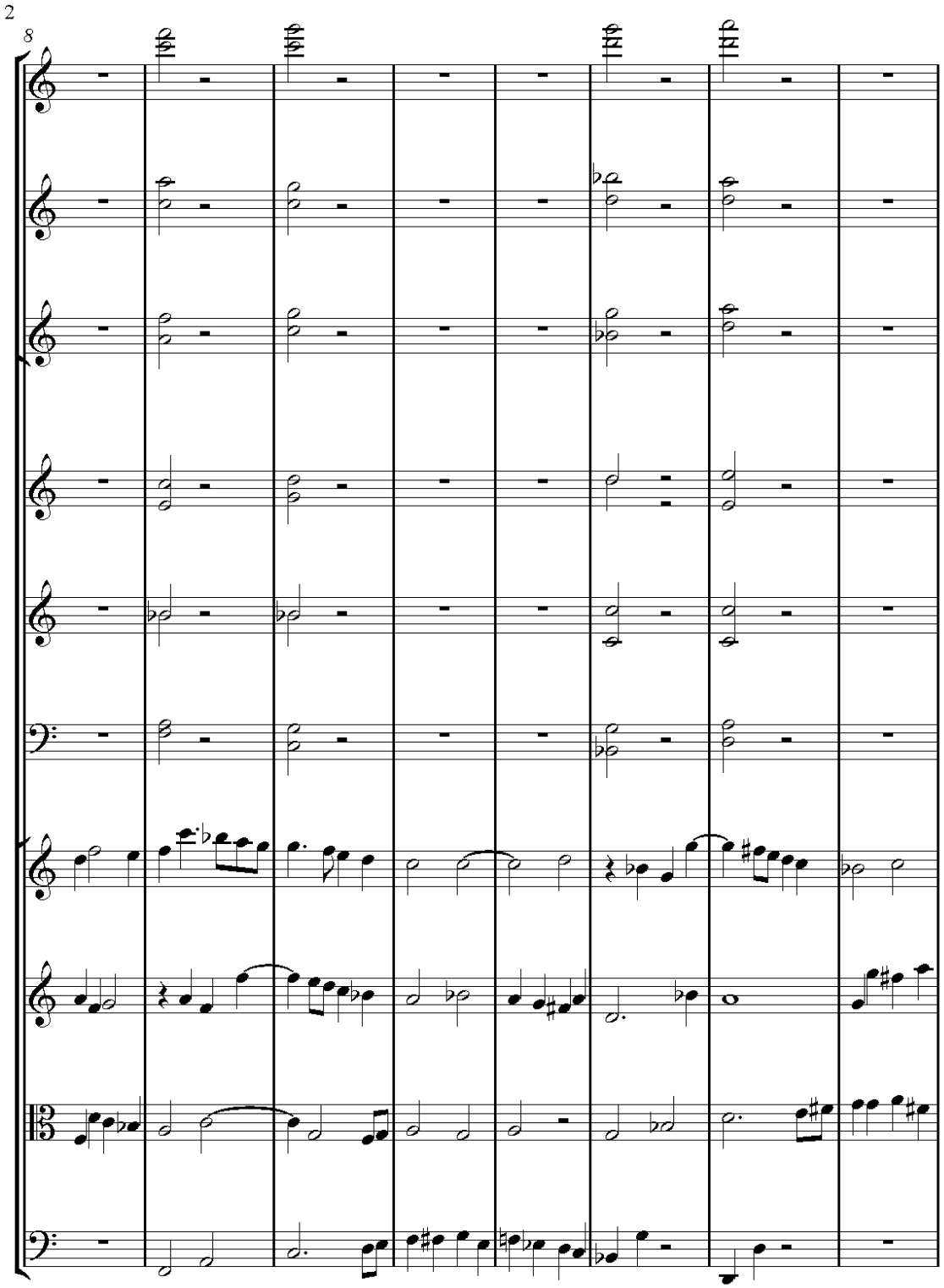
[50] Tento fragment – umístěný ve druhé větě kompozice – předpokládá, že první nebo druhý subjekt kontrapunktu (nebo oba) se již dříve objeví v první větě této kompozice. Bez tohoto předcházejícího uvedení by posluchači nevěděli, co subjekt znamená. Jevil by se jim v kompozici jako cizí, zcela mimo skladbu. Z hlediska skladatele by to byla chyba. Abychom si tuto práci v kompozici správně osvojili, bude postačovat, když tyto čtyři takty (viz příklad č. 264)

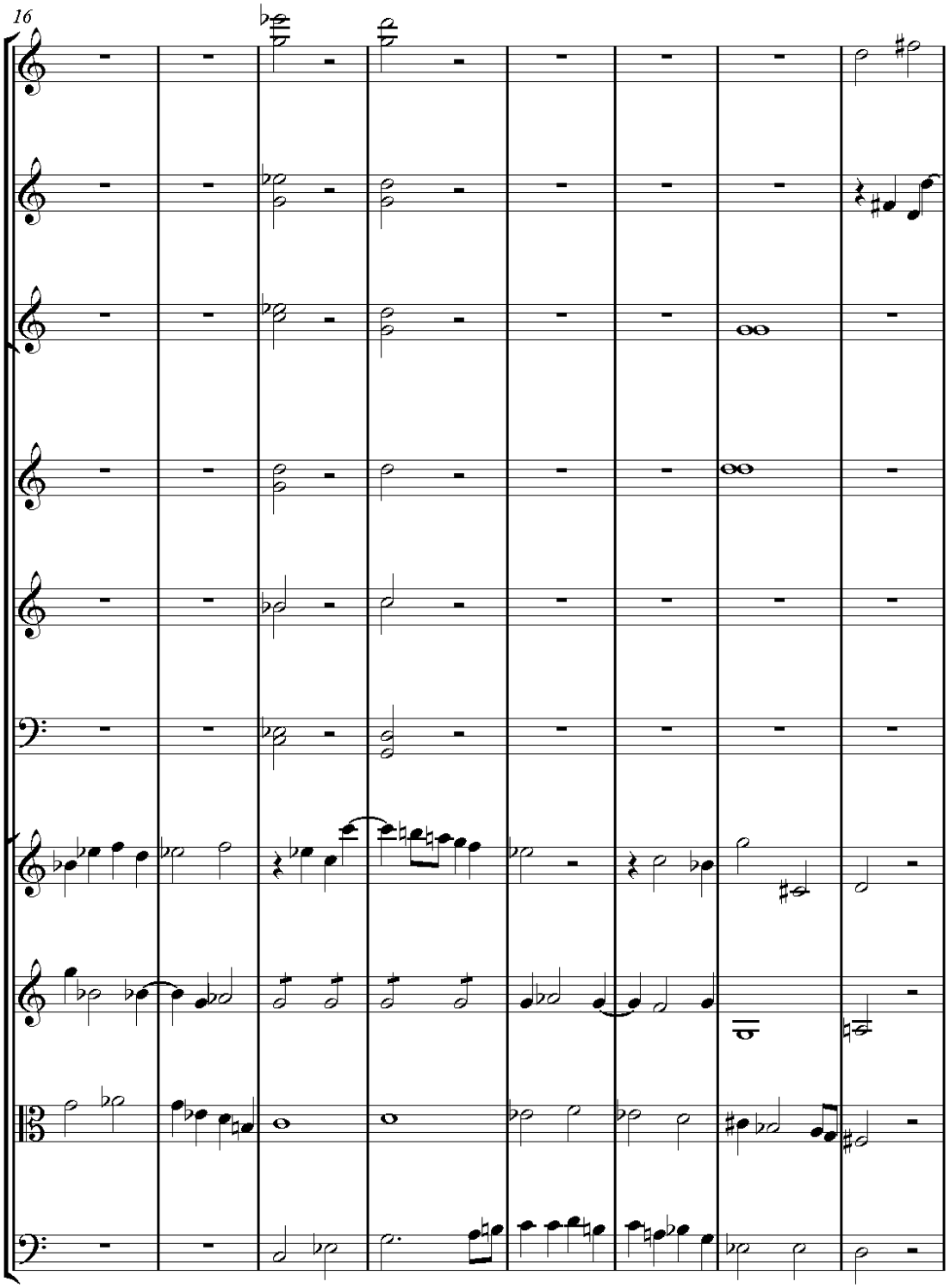


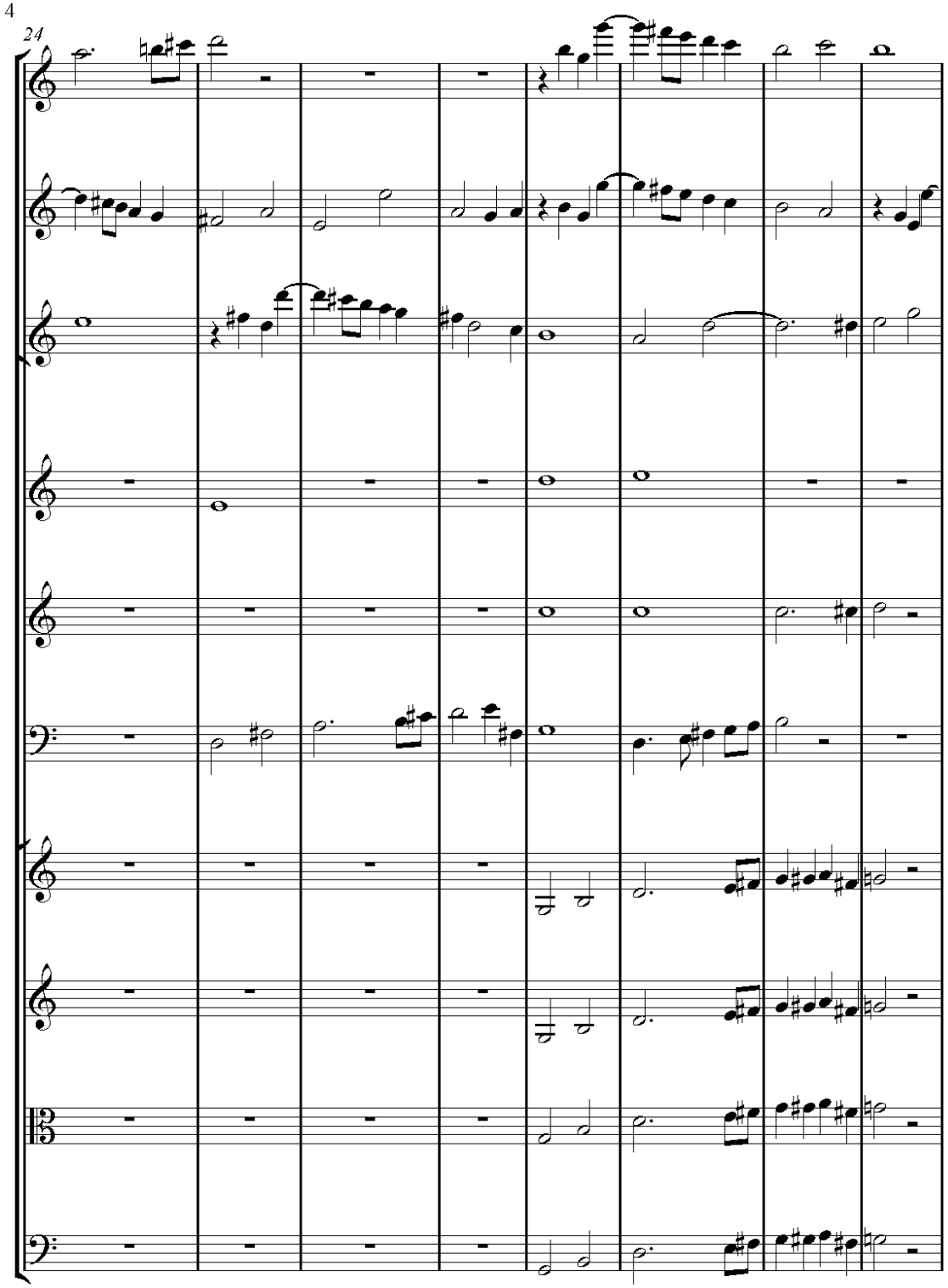
Příklad 264

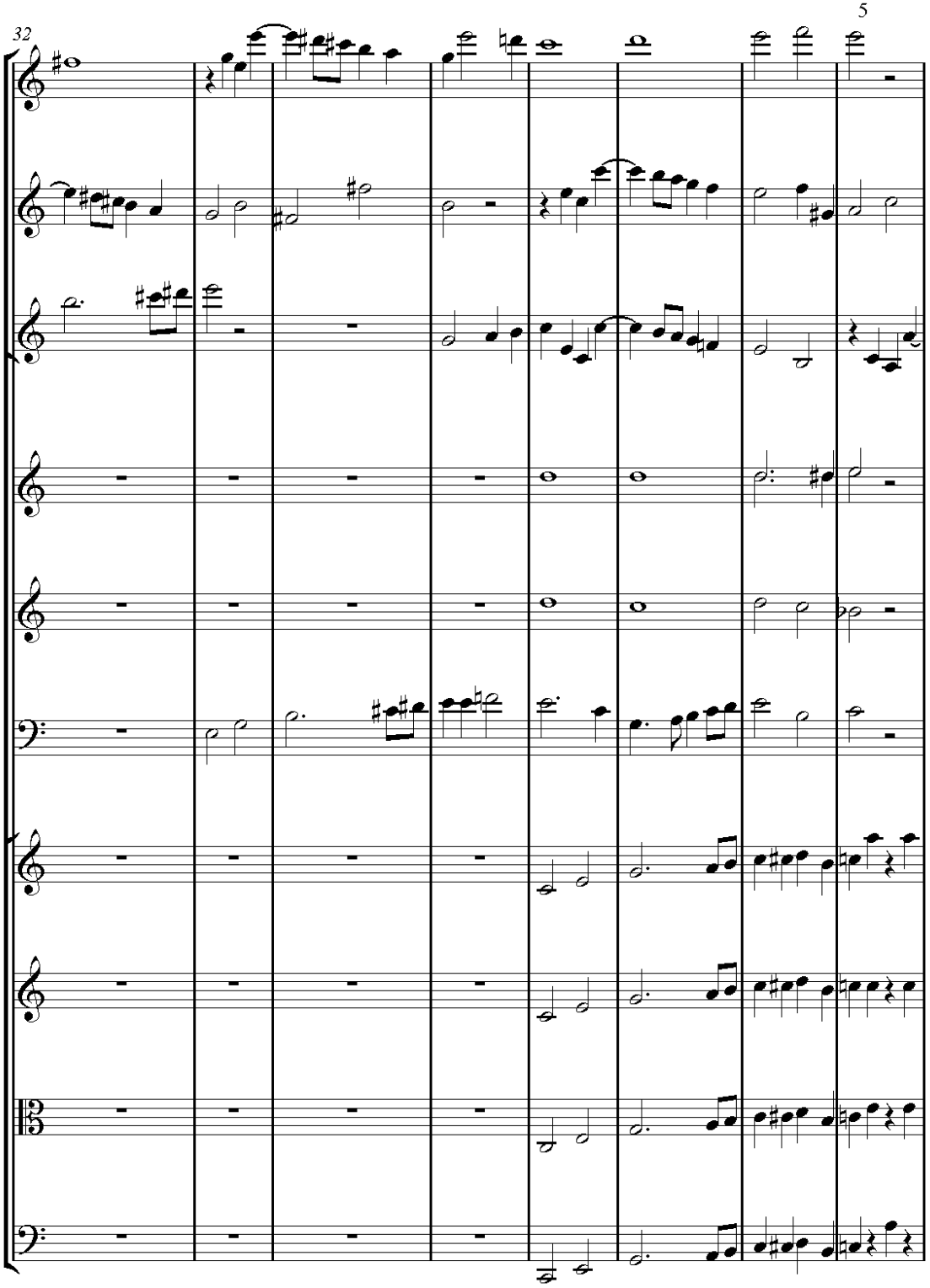
budou chápány hned na začátku již jako *část tématu (motivu).*

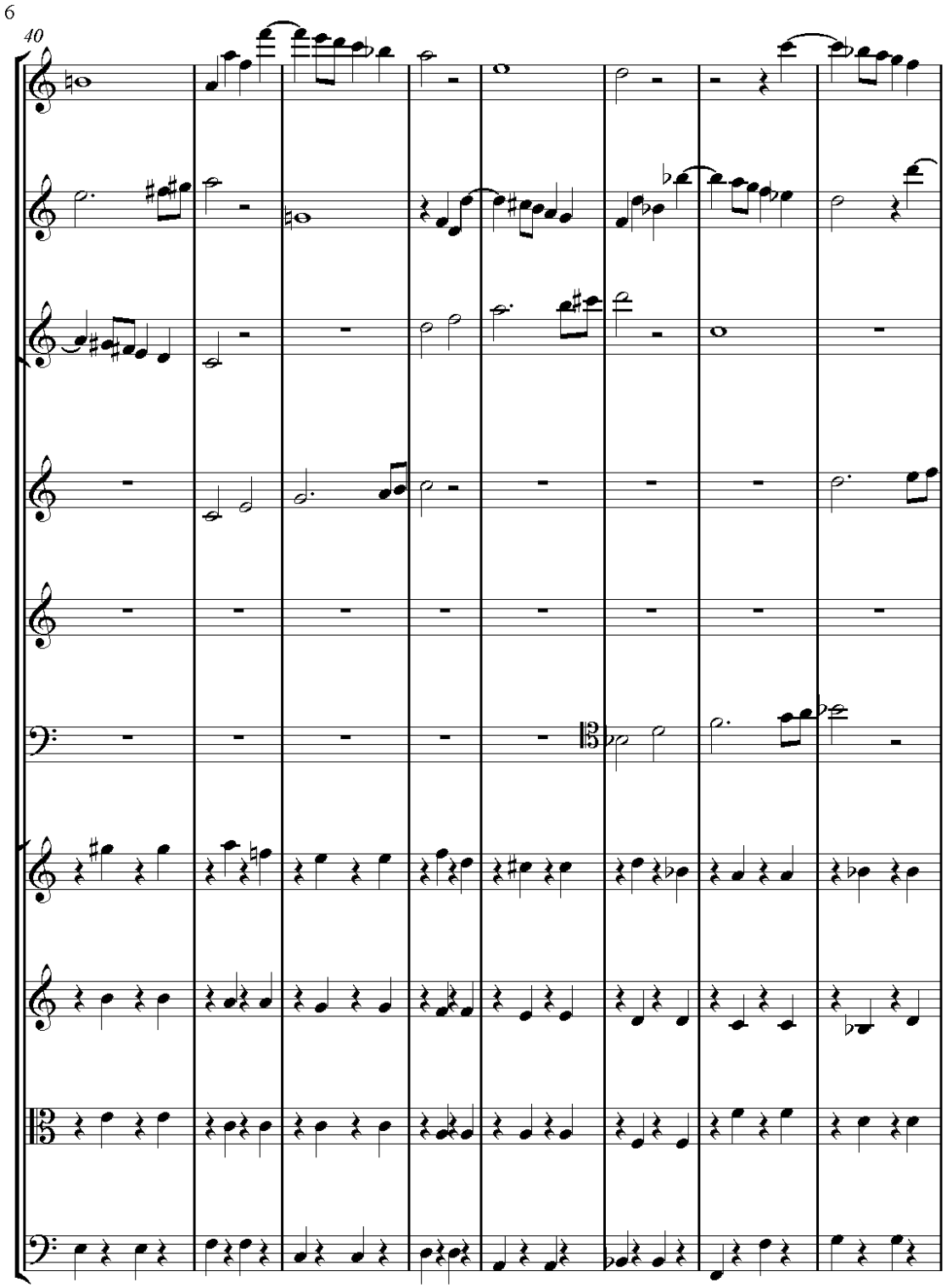


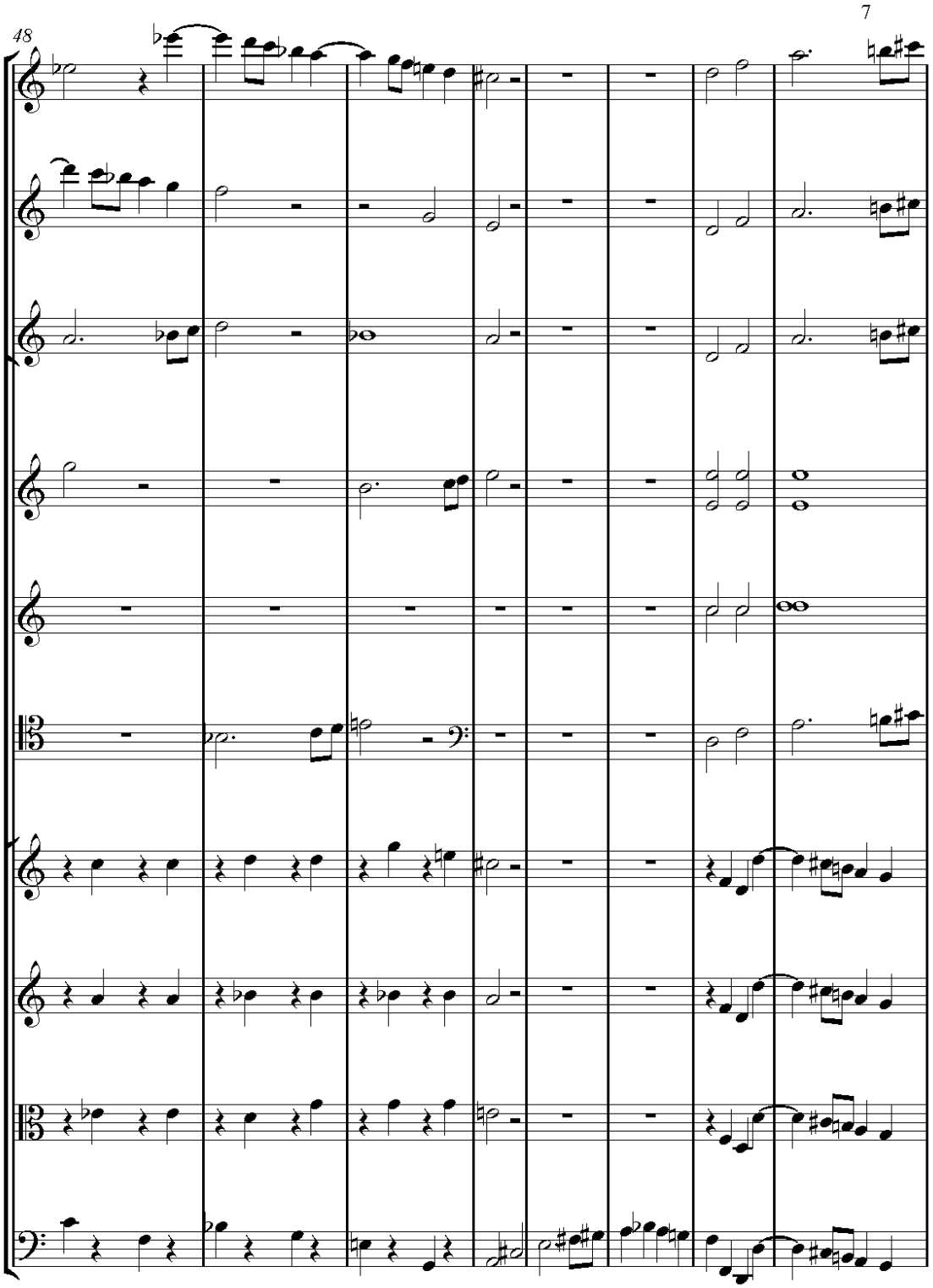

2
8

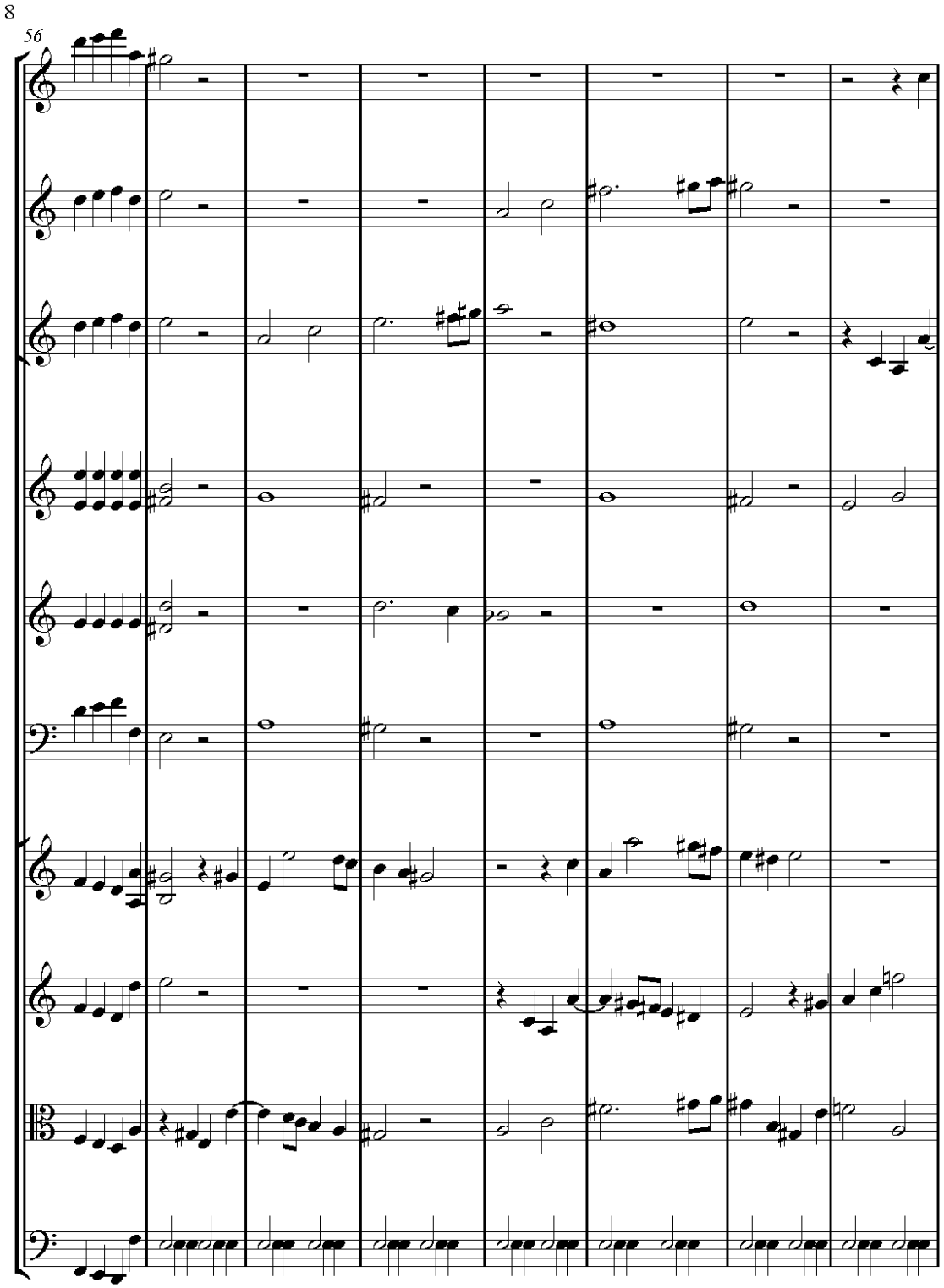

16

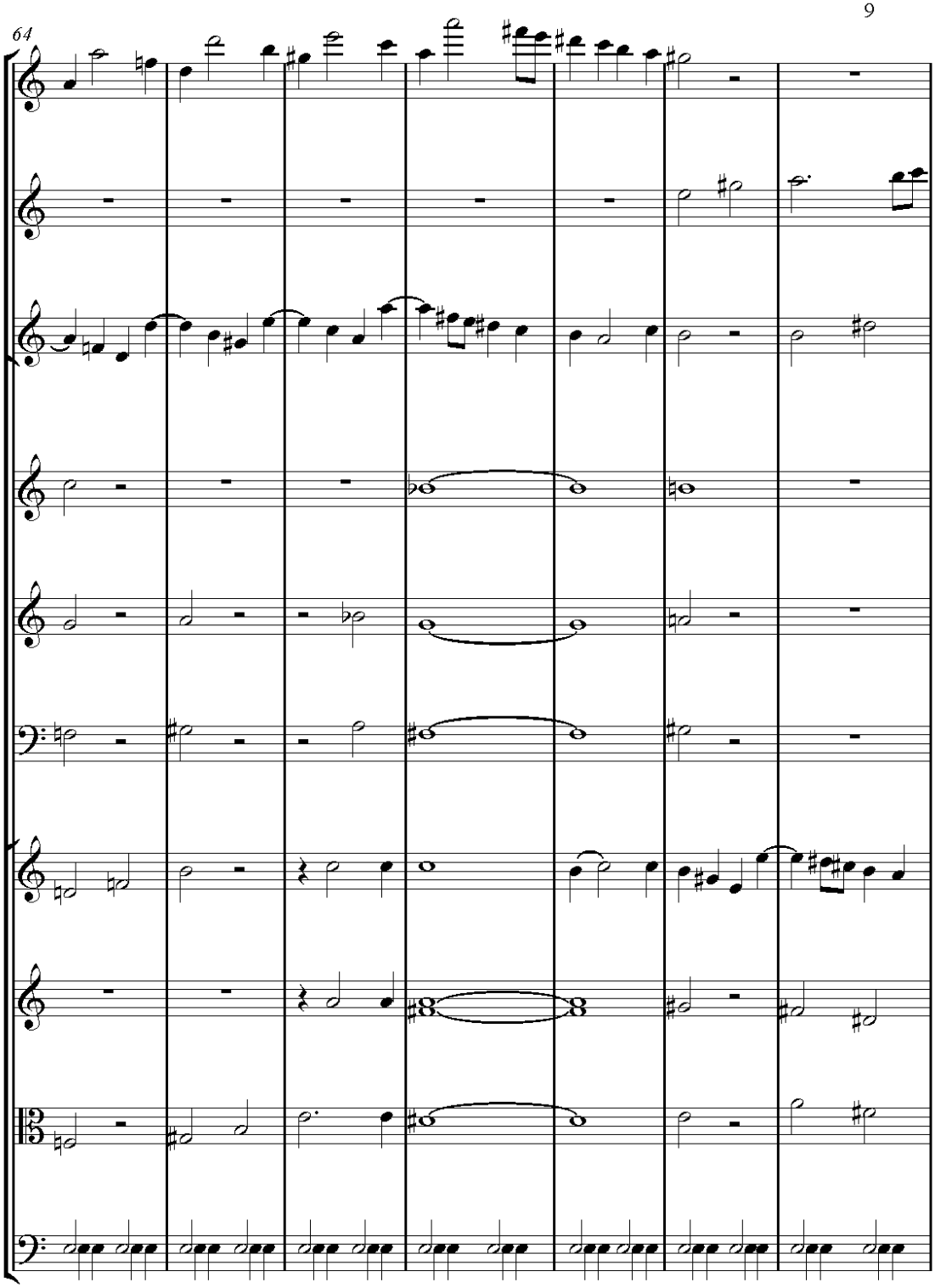

4
24

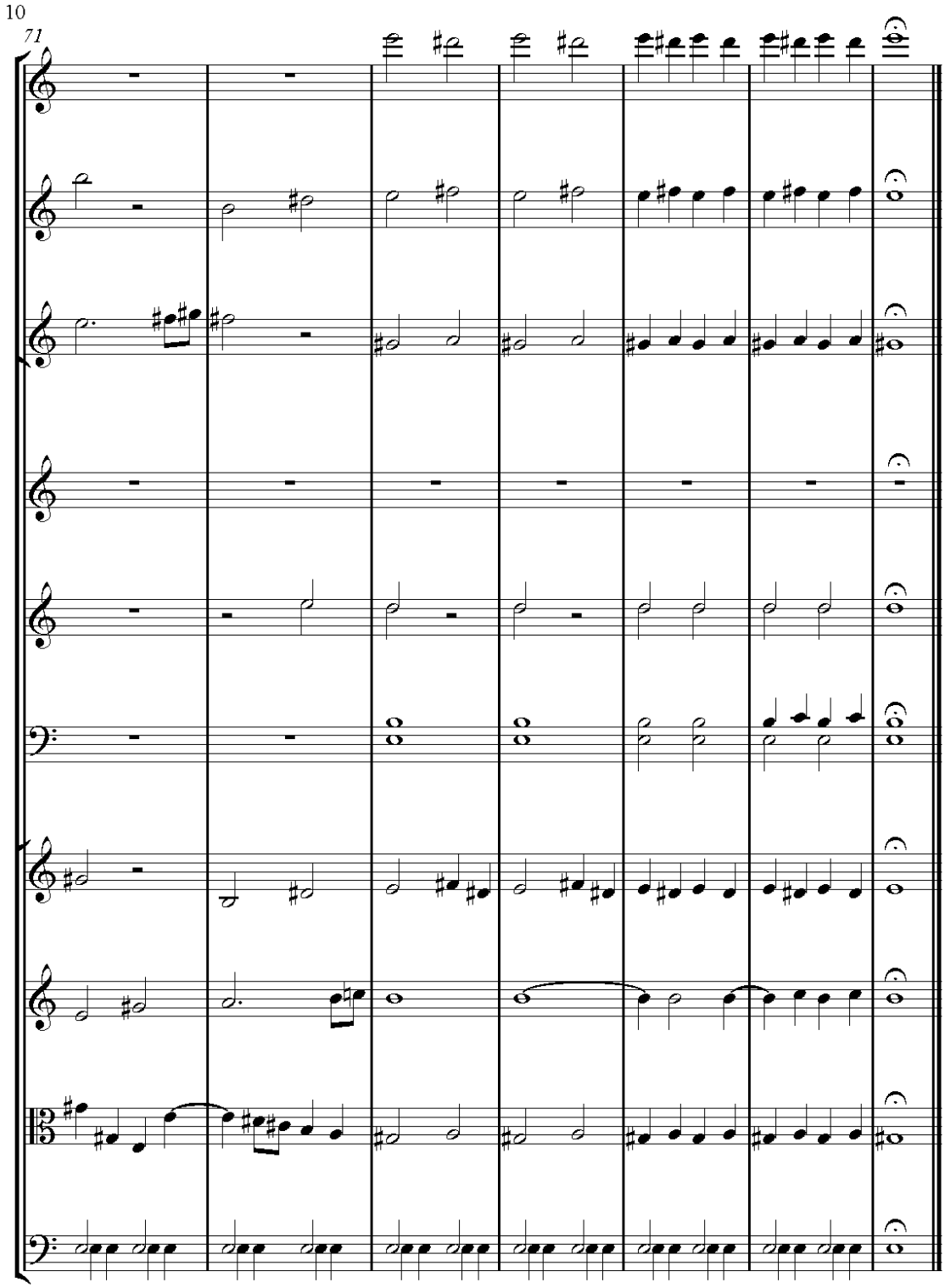

32
5


6
40


48
7


8
56

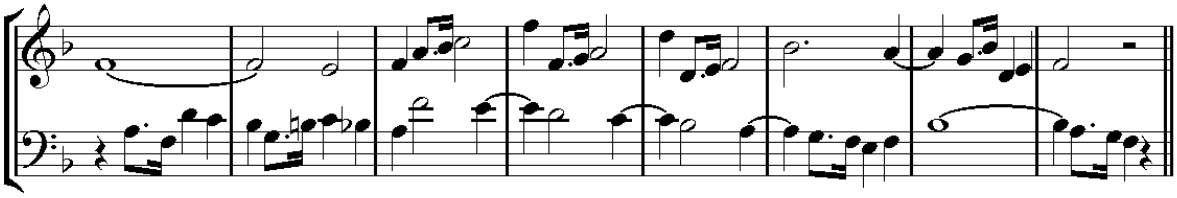

64



Příklad 265

Tento fragment je ve skutečnosti zkomponován ze 77 taktů, jejichž původ leží ve čtyřech taktech kontrapunktu.

Dále si uvedeme jiný model dvojitého kontrapunktu v oktávě (viz příklad č. 266).

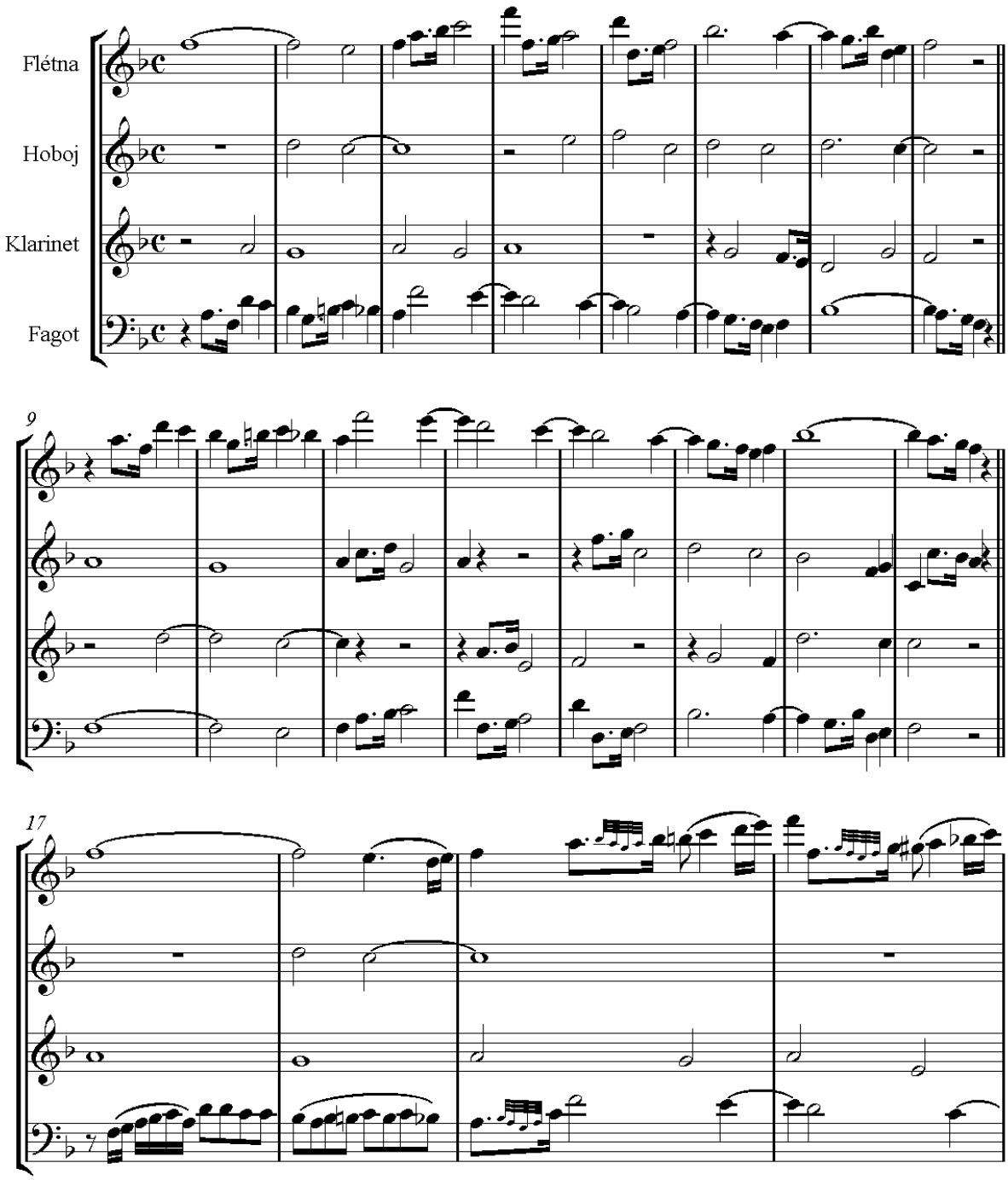


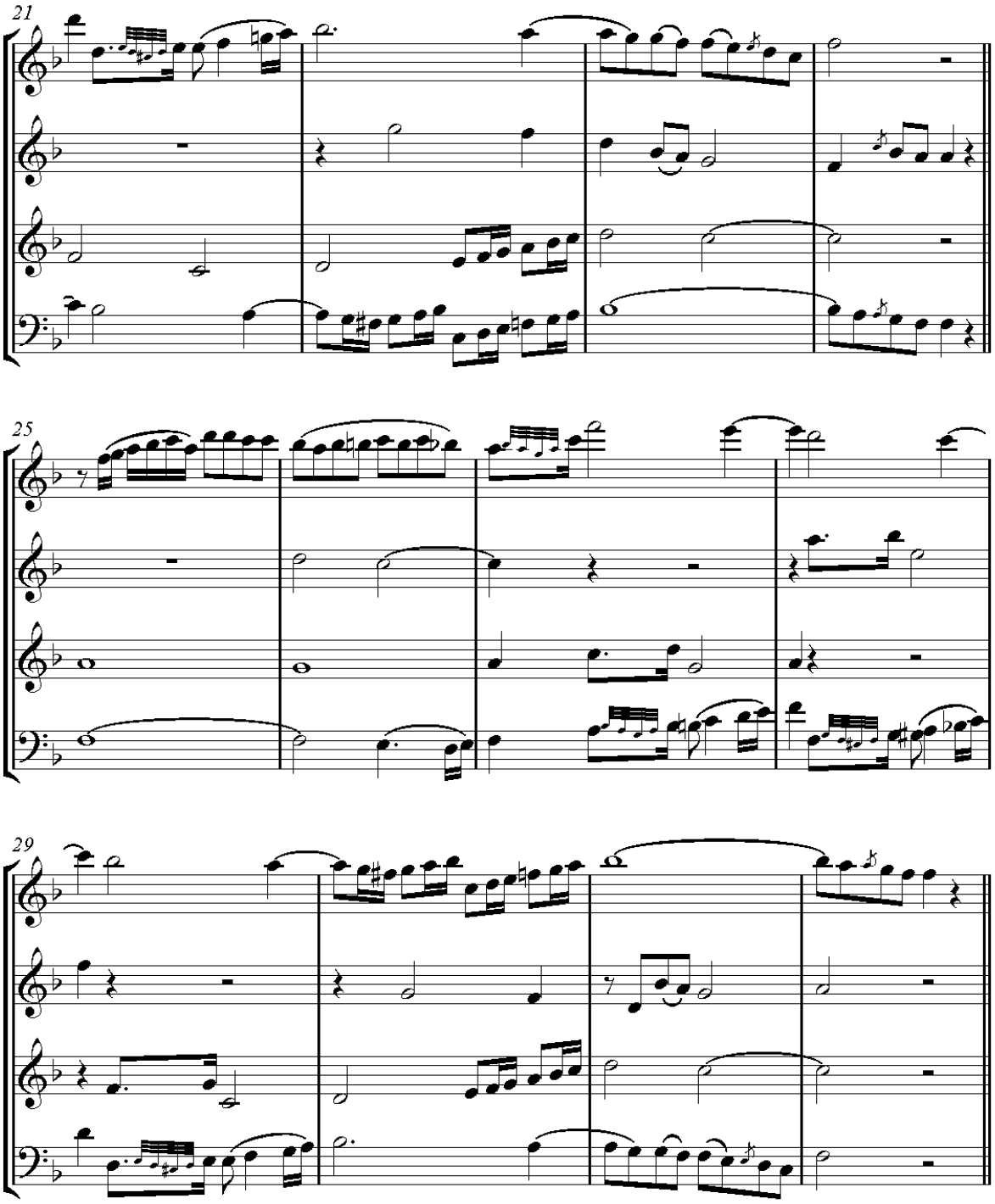
Příklad 266

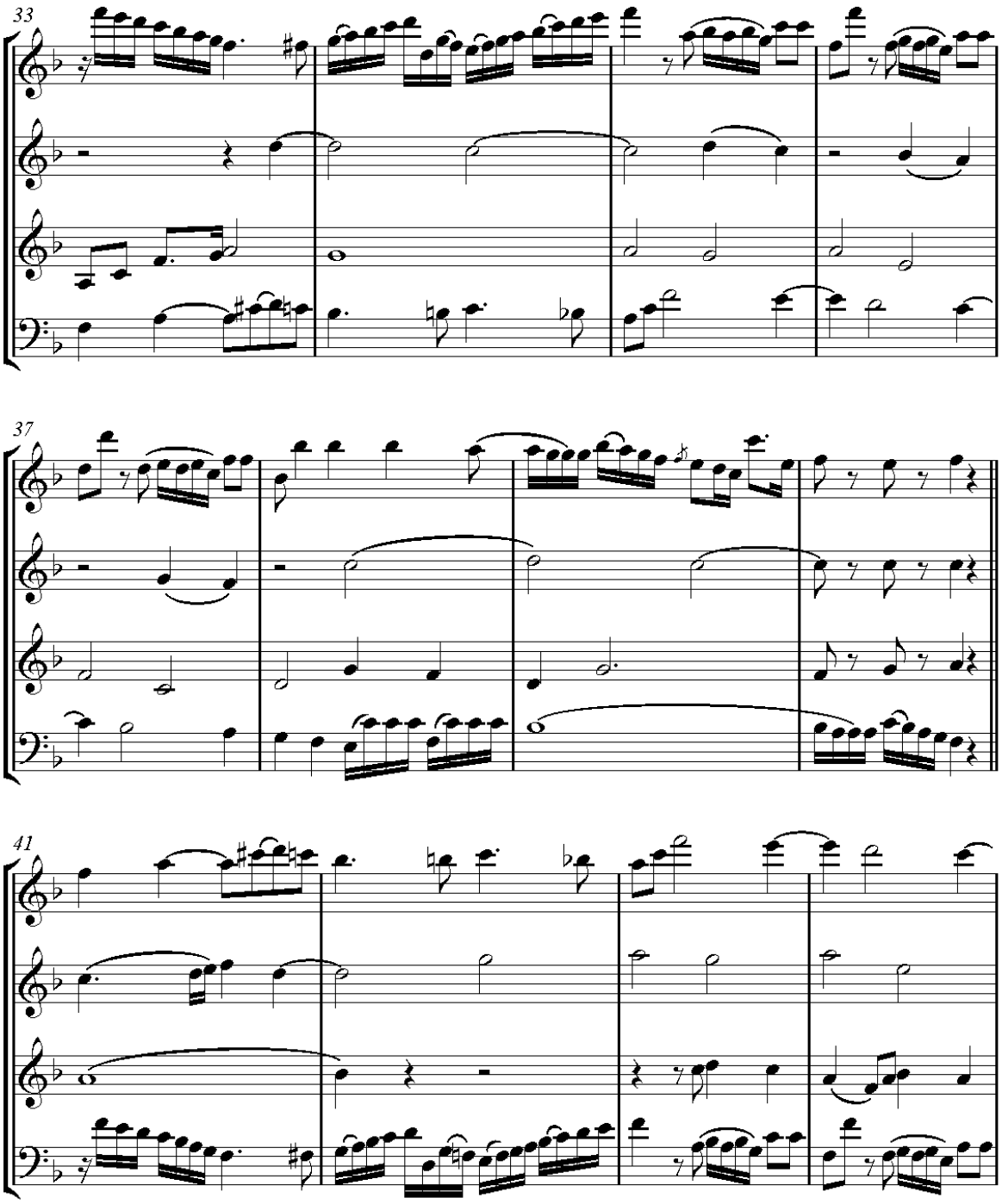
Tento model je příliš dlouhý (a tempo příliš pomalé), aby se dal použít podobným způsobem jako předcházející model v C dur, který je krátký a v rychlém tempu allegro. Ale výše uvedený model může sloužit k vytvoření věty *Andante* kvartetu, kvintetu atd. podle následujícího plánu:

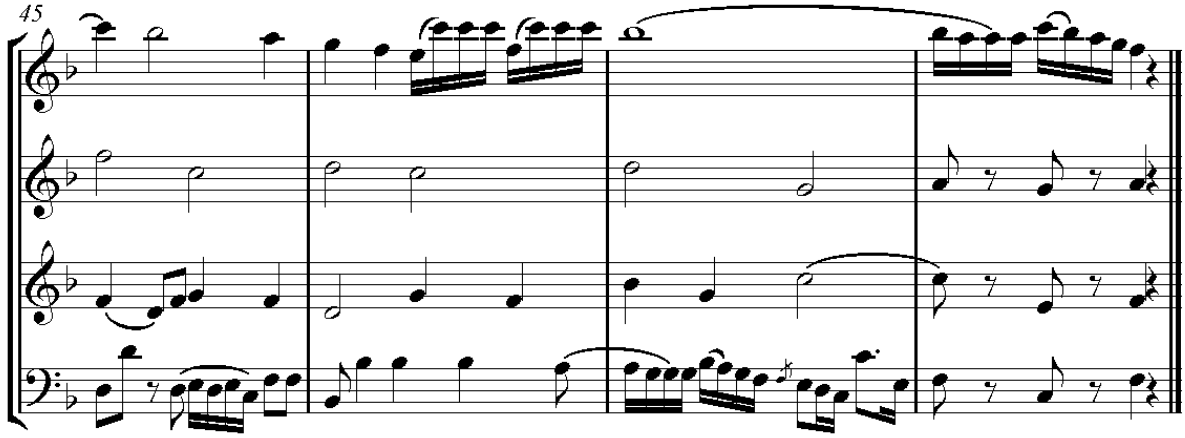
Uvedený kontrapunkt příkladu 2666 si zvolíme jako motiv věty *Andante* a připojíme k němu dva doprovodné hlasy. – Kontrapunkt převrátíme. – Variujeme jeden nebo druhý hlas kontrapunktu, nebo oba hlasy současně. – Převrátíme variovaný kontrapunkt. – Variujeme kontrapunkt jiným způsobem. – Převrátíme tuto druhou variaci kontrapunktu. Během tohoto vypracování budou kontrapunkt doprovázet dva připojené hlasy, aby vytvořily úplnější, více variovanou a tudíž zajímavější harmonii.

V příkladu č. 267 kontrapunkt neustále zůstává mezi dvěma krajními hlasy (flétnou a fagotem).


Flétna
Hoboj
Klarinet
Fagot
9
17

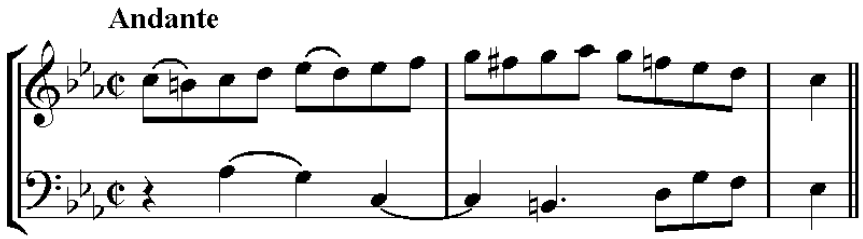

21
25
29


33
37
41



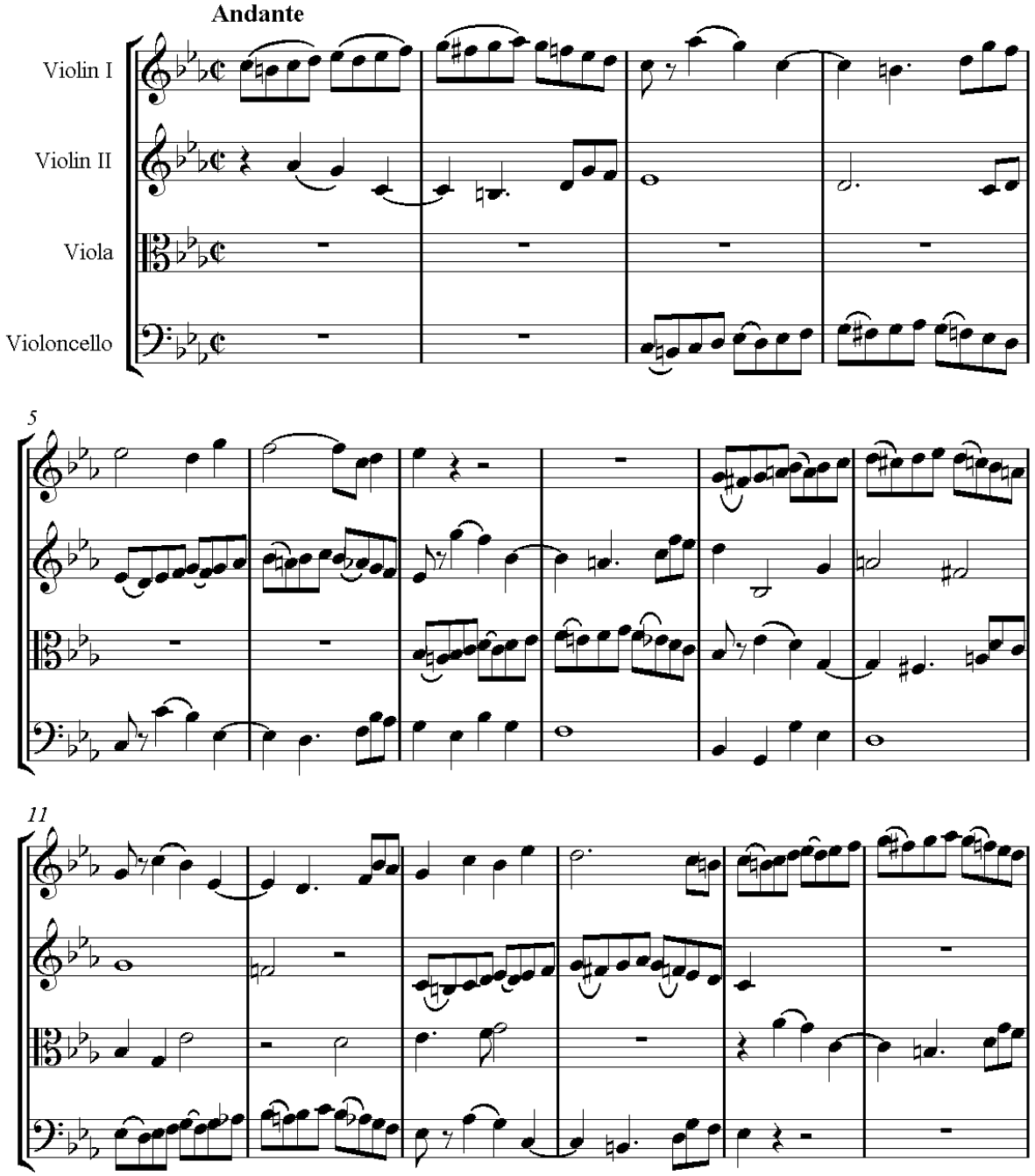
Příklad 267

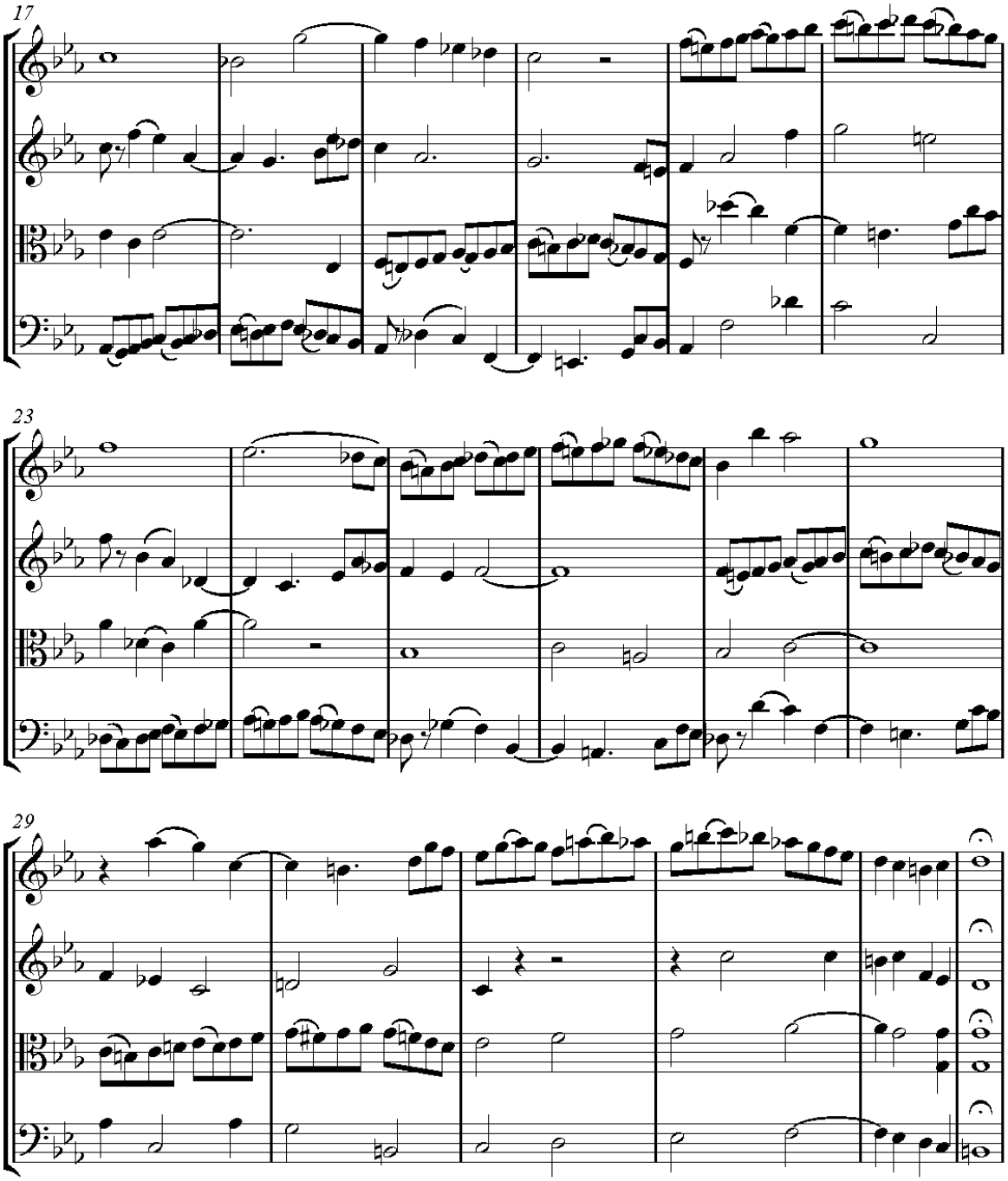
Třetí model kontrapunktu (viz příklad č. 268).

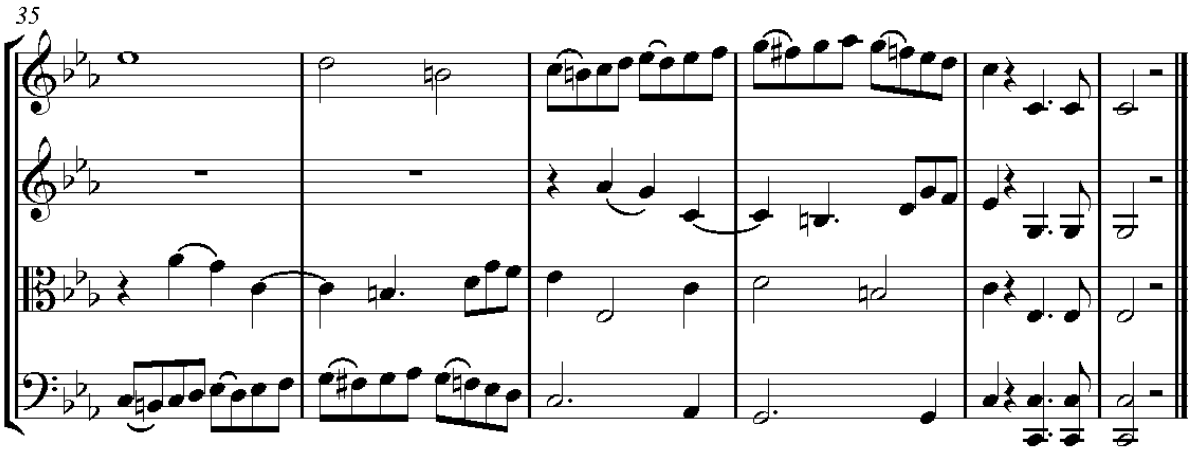


Příklad 268

Při nepřetržitém provádění tohoto kontrapunktu v různých tóninách a zavedením čtvrtého hlasu kvarteta (přičemž dva hlasy střídavě slouží k doprovodu) můžeme vytvořit následující kompozici (viz příklad č. 269).


Andante
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
5
11

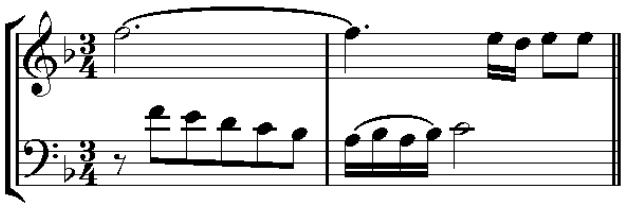

17
23
29



Příklad 269

Pokud je model kontrapunktu příliš krátký (jeden až dva takty), může sloužit k převratným harmonickým postupům (nebo sekvencím), jejichž používání je prospěšné ve všech hudebních druzích.

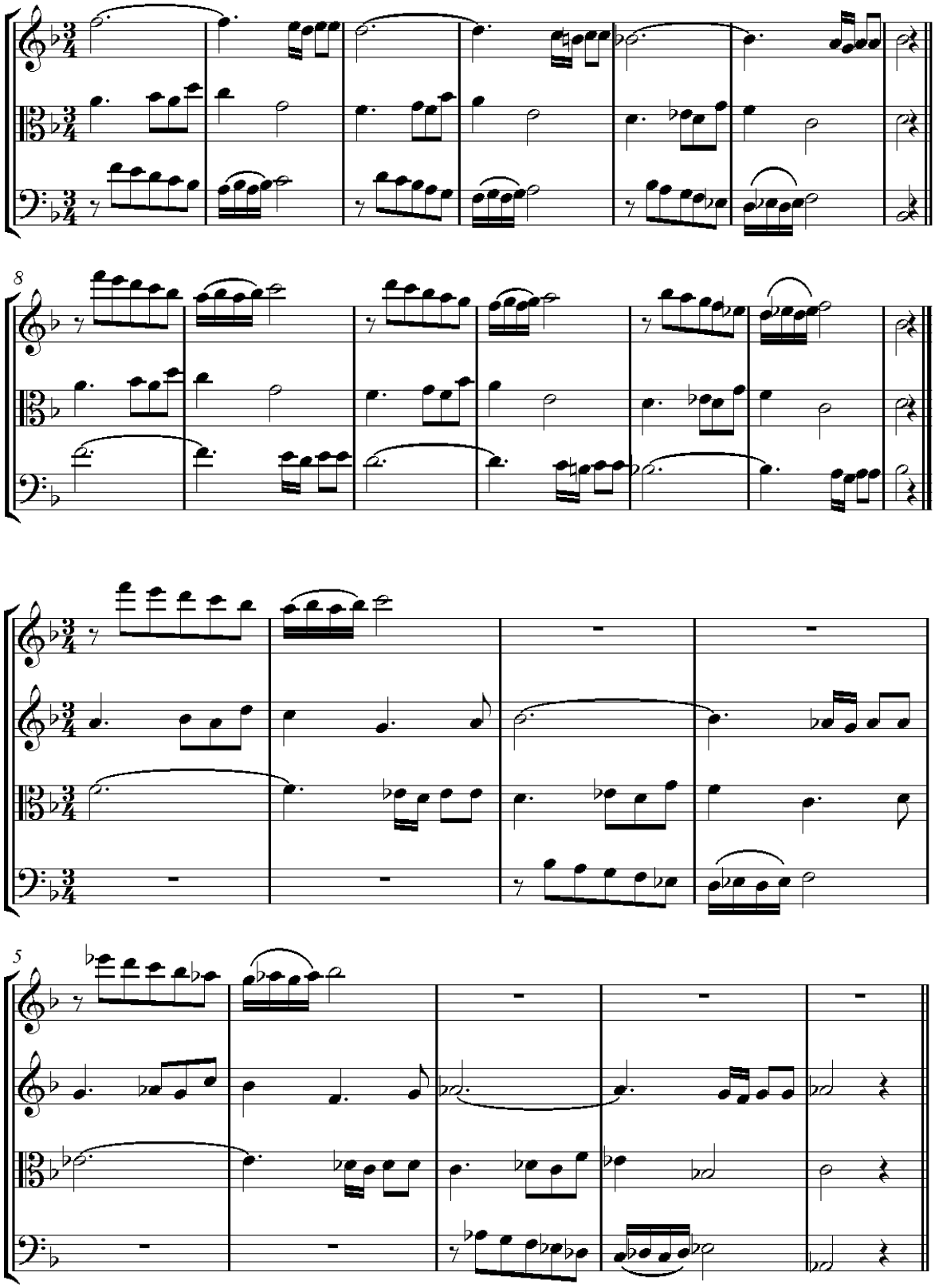
Následující model (viz příklad č. 270)[51]



Příklad 270

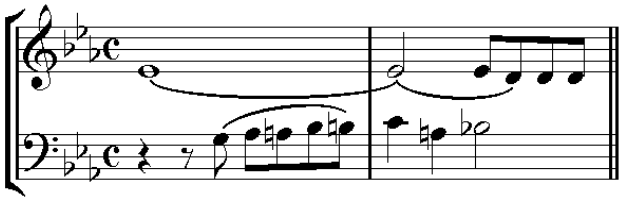
kromě jiného poskytuje tyto sekvence (viz příklad č. 271).

[51] NOTY?? Takto krátký model (nebo kontrapunkt) je často pouze částečkou většího kontrapunktu. Z kontrapunktu odtrhujeme kteroukoli částečku, abychom ji použili.



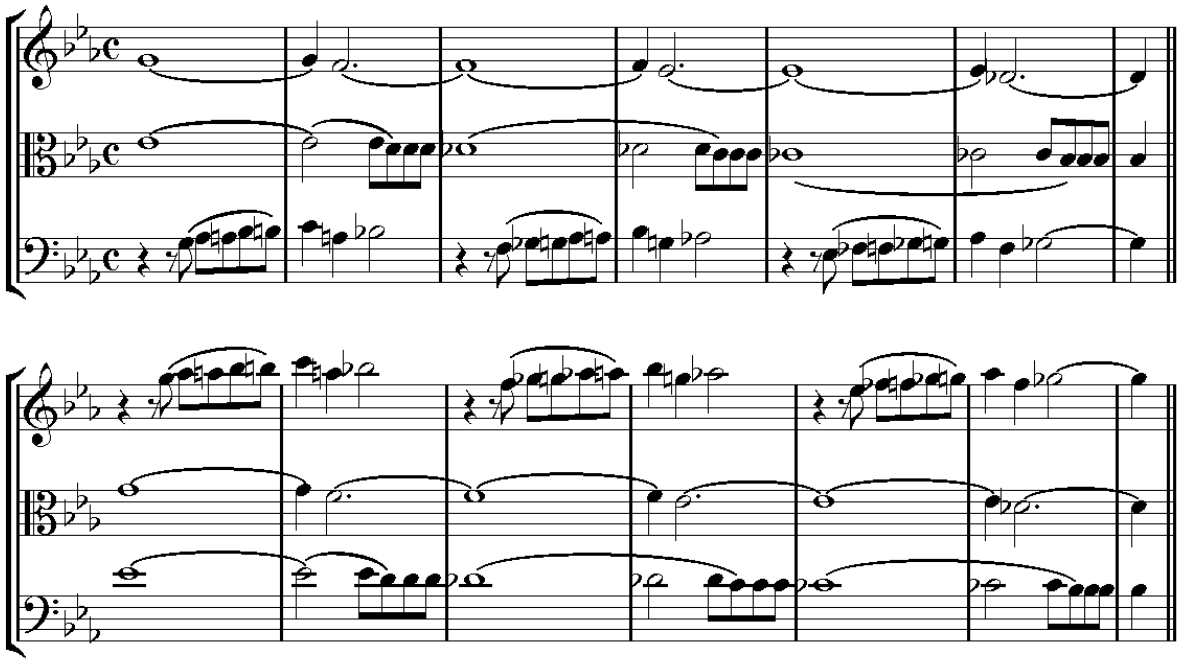
Příklad 271

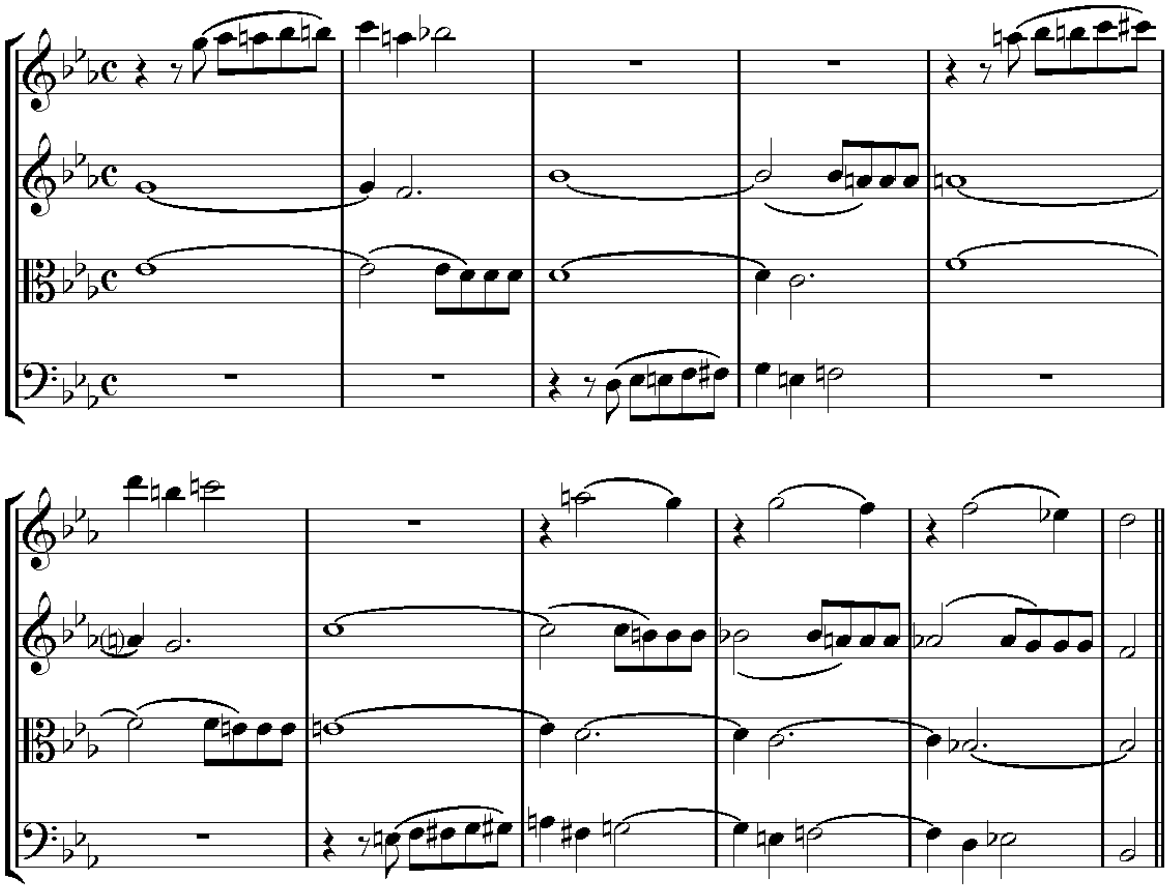
S následujícím modelem (viz příklad č. 272)



Příklad 272

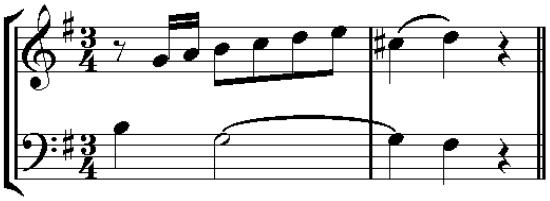
tvoříme následující sekvence (viz příklad č. 273).





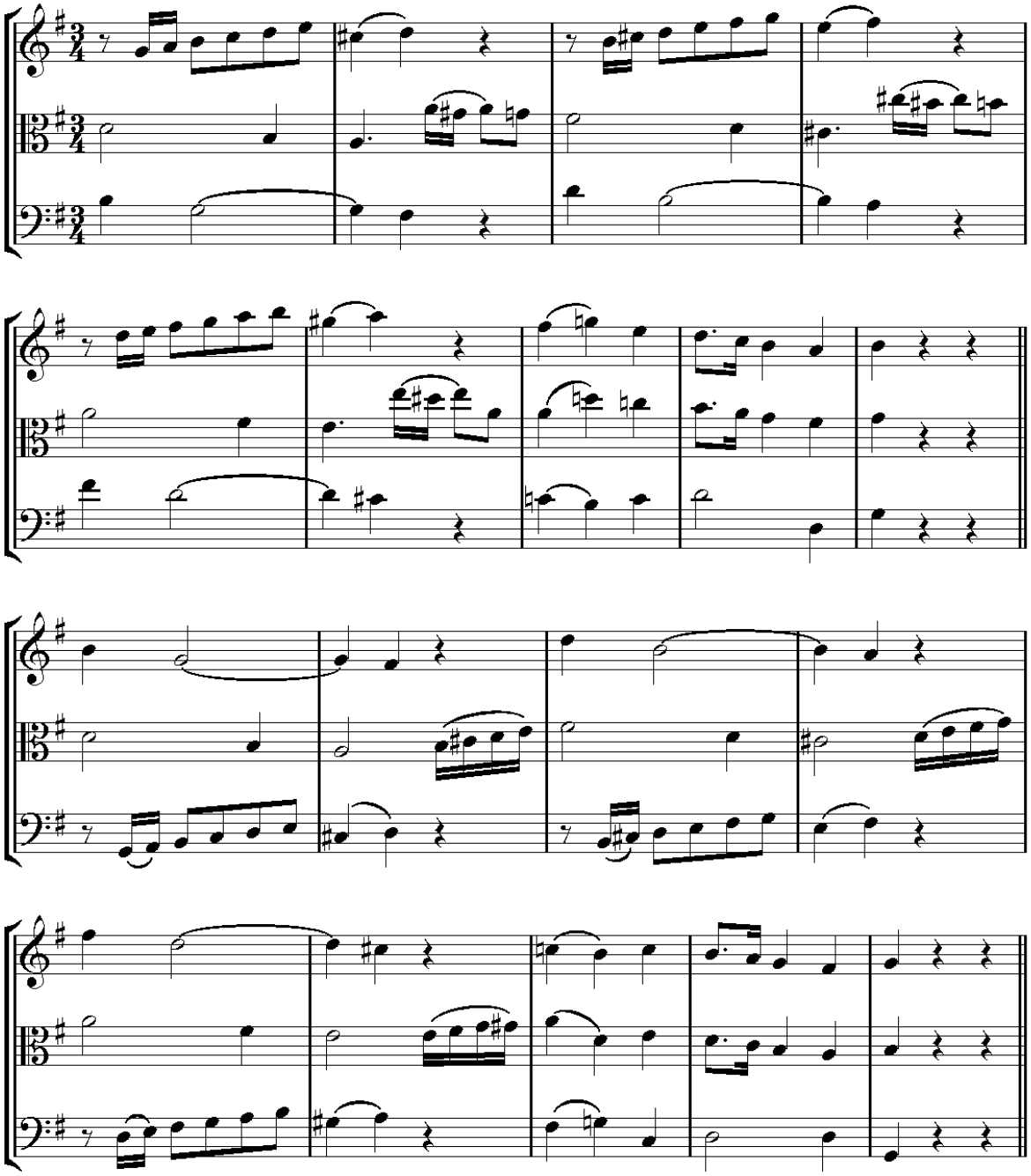
Příklad 273

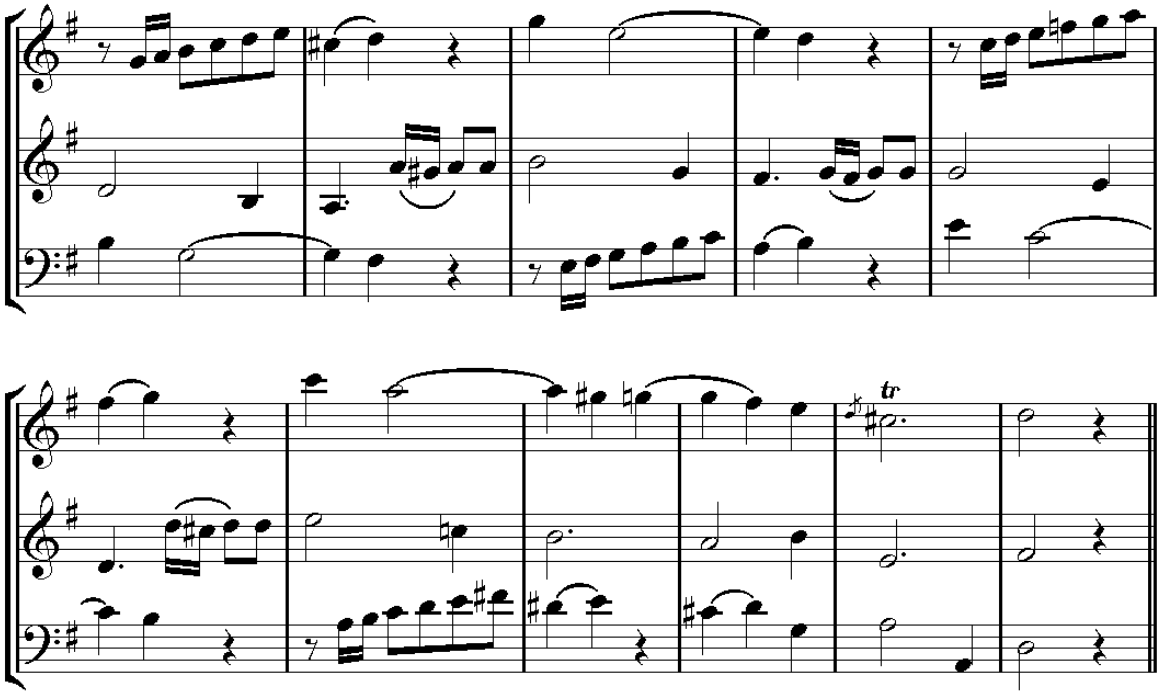
Jiný model (viz příklad č. 274)



Příklad 274

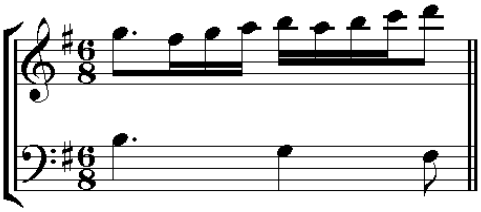
následovaný jeho sekvencemi (viz příklad č. 275).





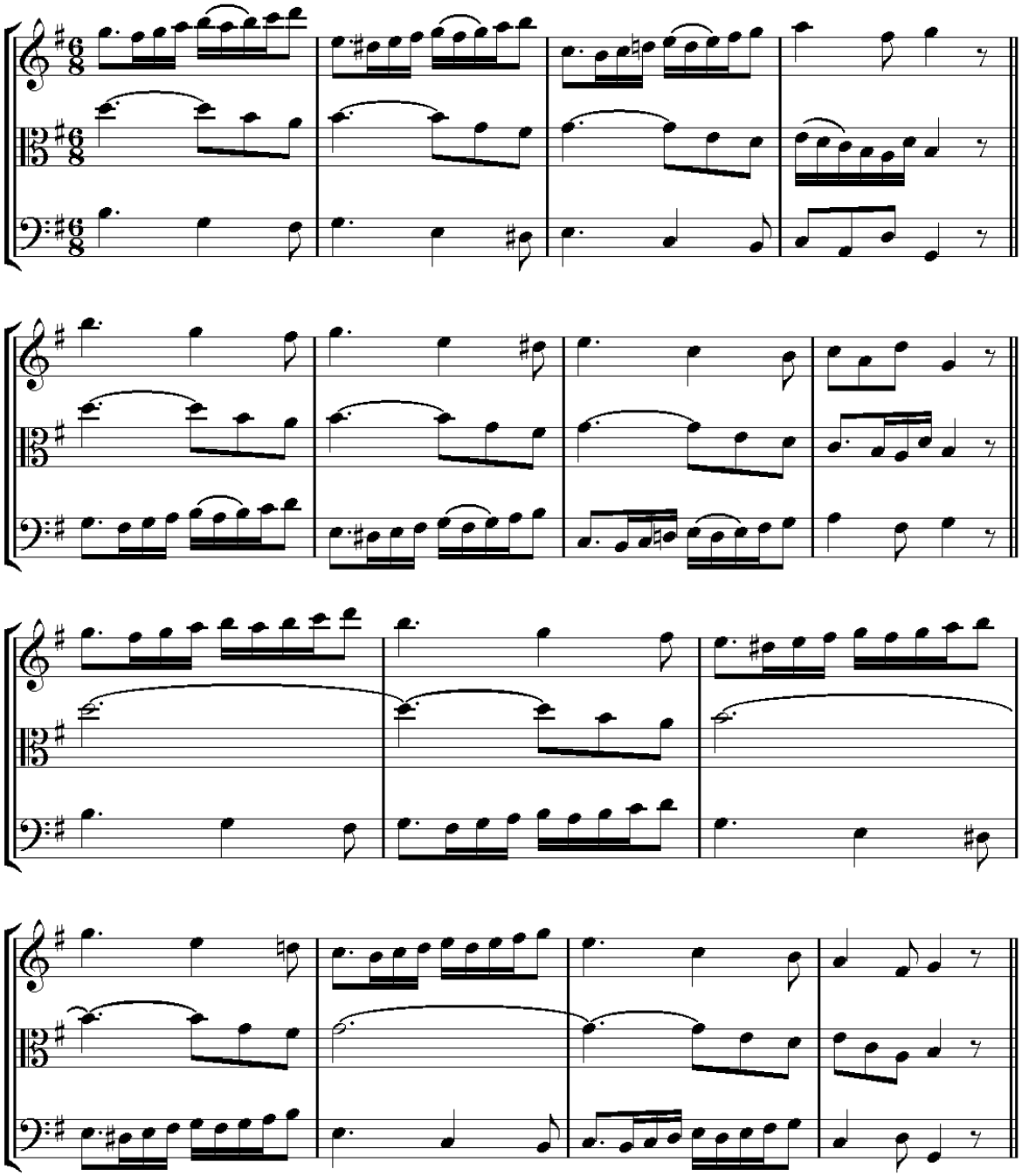
Příklad 275

Ještě jiný, pouze jednotaktový model (viz příklad č. 276),



Příklad 276

který umožňuje následující sekvence (viz příklad č. 277).



Příklad 277

2. Trojitý kontrapunkt

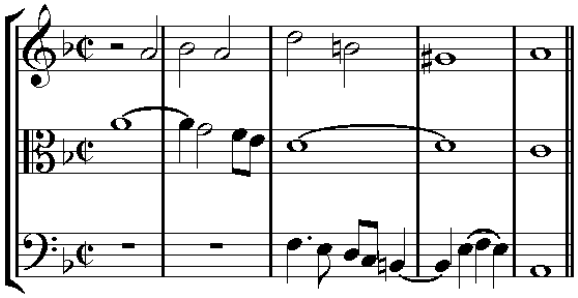
Jakýkoli kontrapunkt je komponován buď v přísném, nebo ve volném stylu. V přísném stylu musí být,

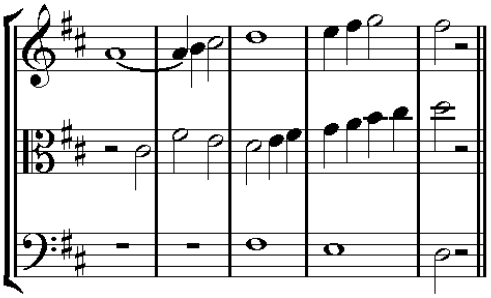
1. jestliže je určen pro chrámovou hudbu prováděnou sborem bez doprovodu orchestru;
2. má-li se realizovat zadání ve skladatelských soutěžích;
3. pokud je to školní hudební cvičení.

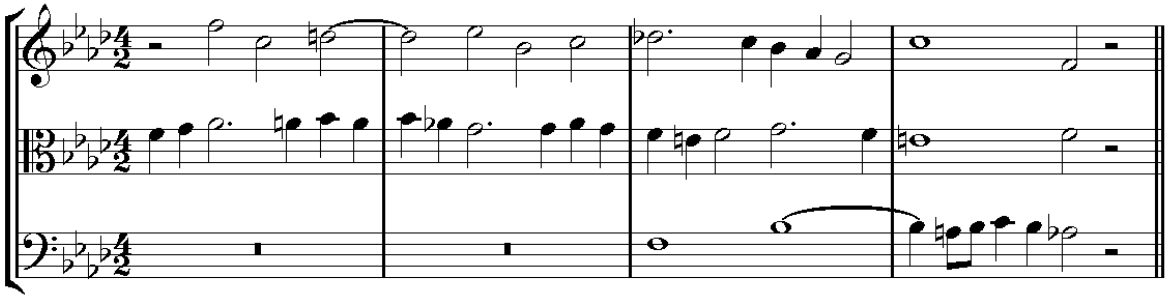
V moderním, neboli volném stylu se kontrapunkt uplatňuje ve skladbách pro nástroje, nebo pro divadlo, nebo pro salóny a často také v rámci chrámové hudby doprovázené orchestrem.

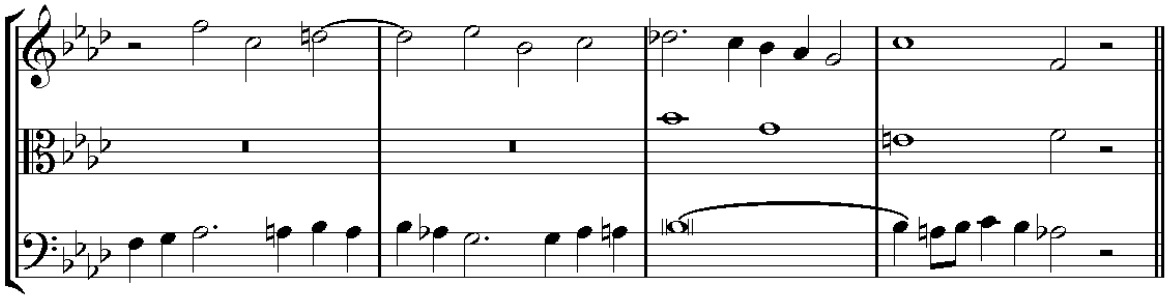
Předvedeme si sedm modelů trojitého kontrapunktu v *přísném* stylu (viz příklad č. 278).[52]

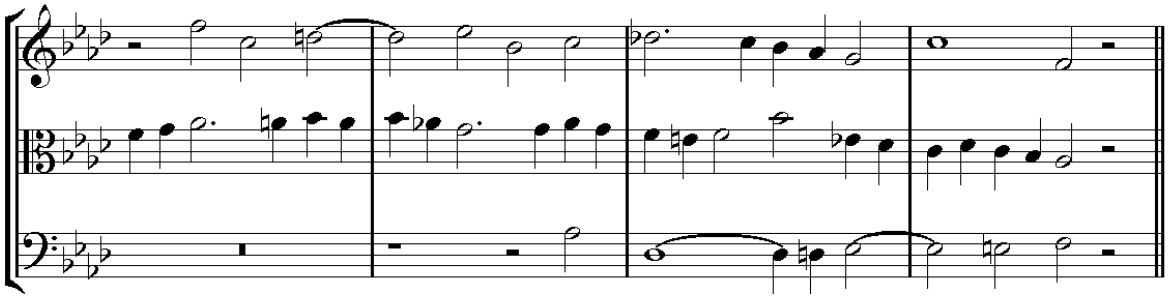
[52] NOTY?? Druhý subjekt je zde daným subjektem (Czerny překládá také jako „hlavní subjekt“). Je zde druhým subjektem, protože později nastupuje jako jeho první kontrasubjekt.

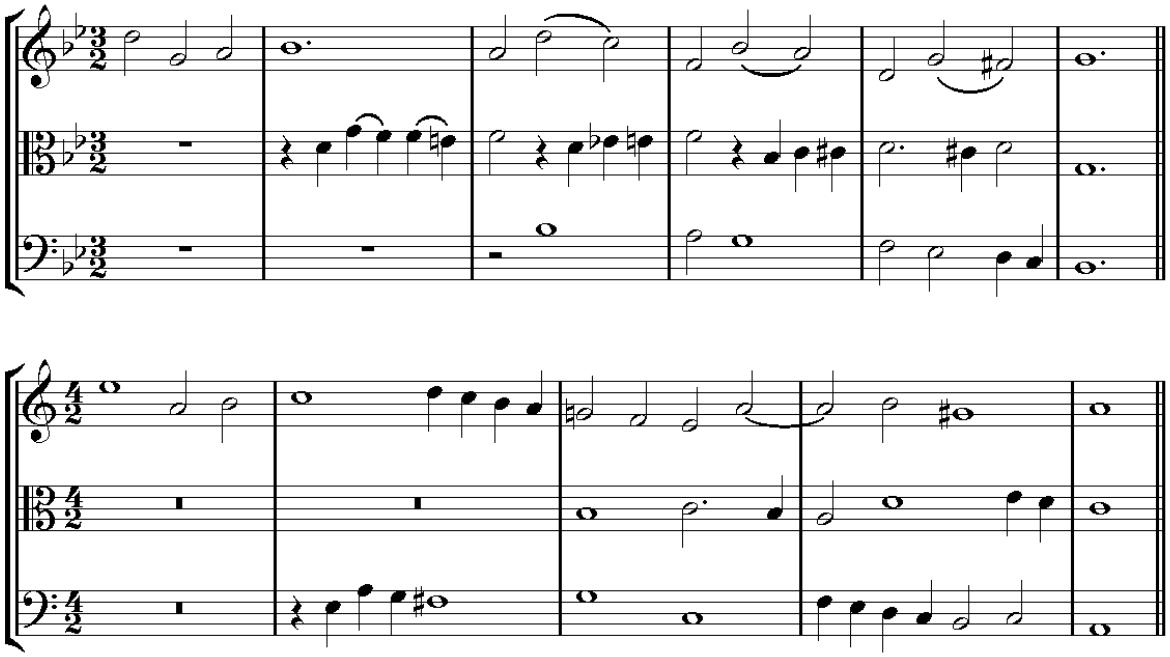










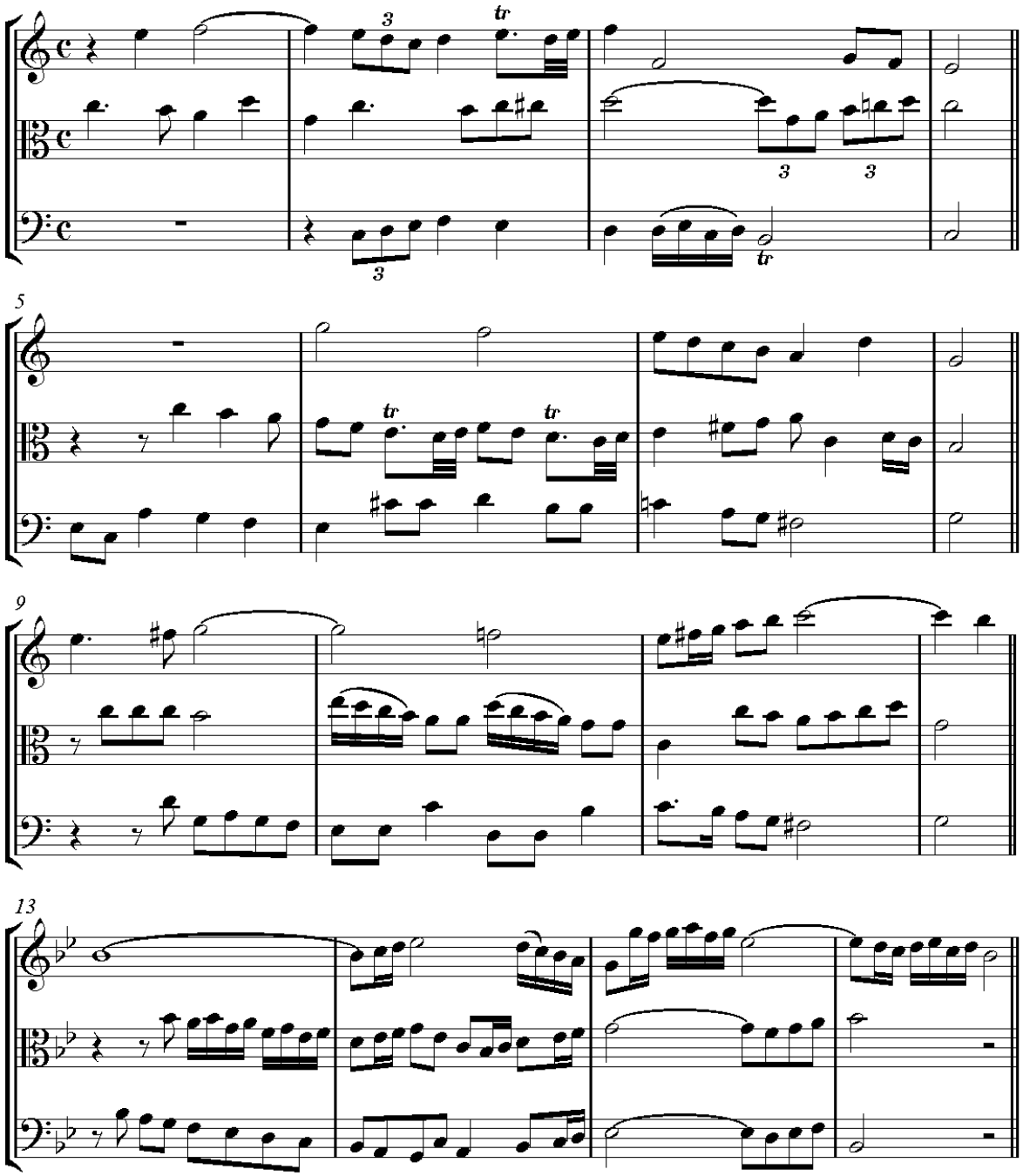


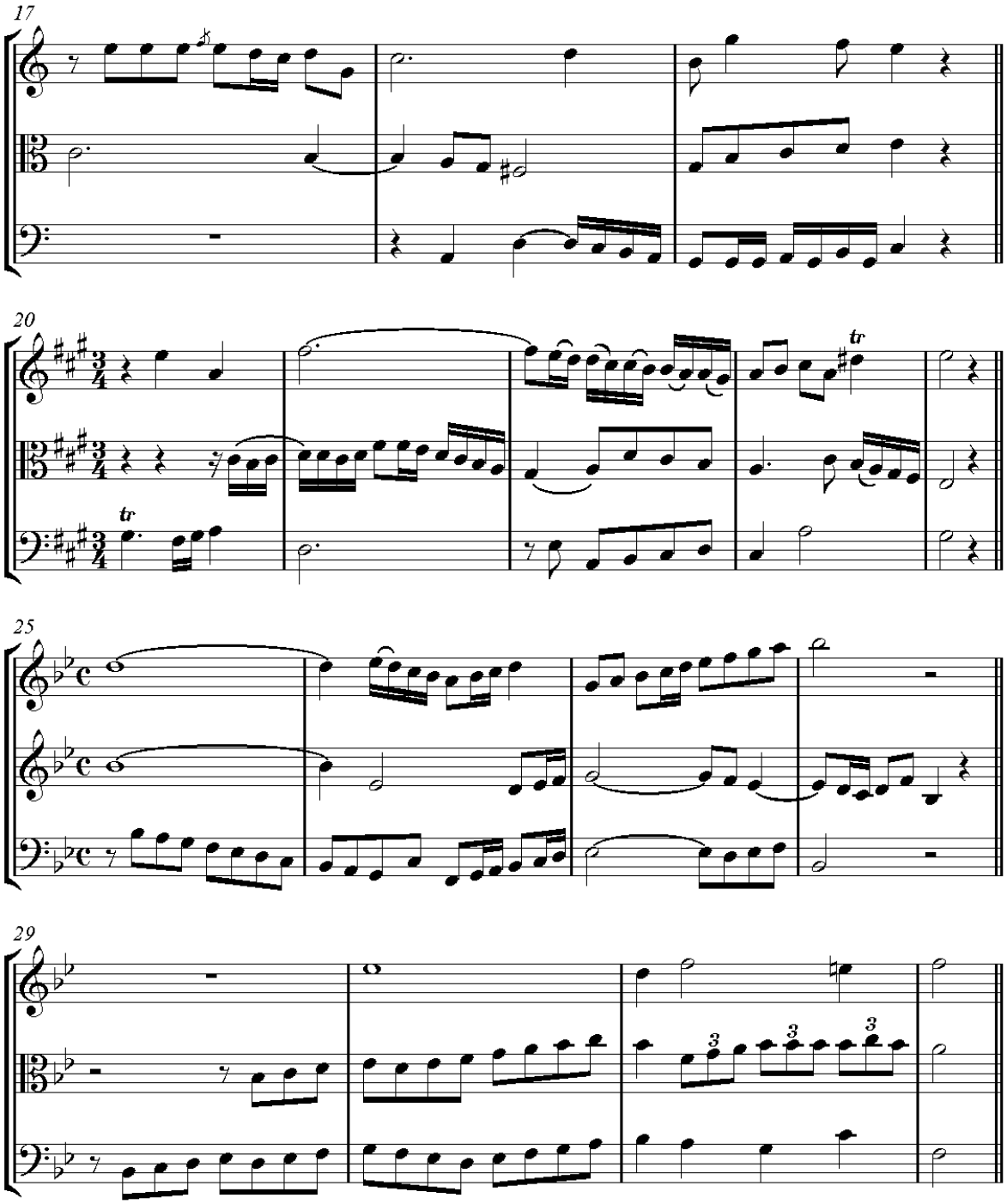
Příklad 278

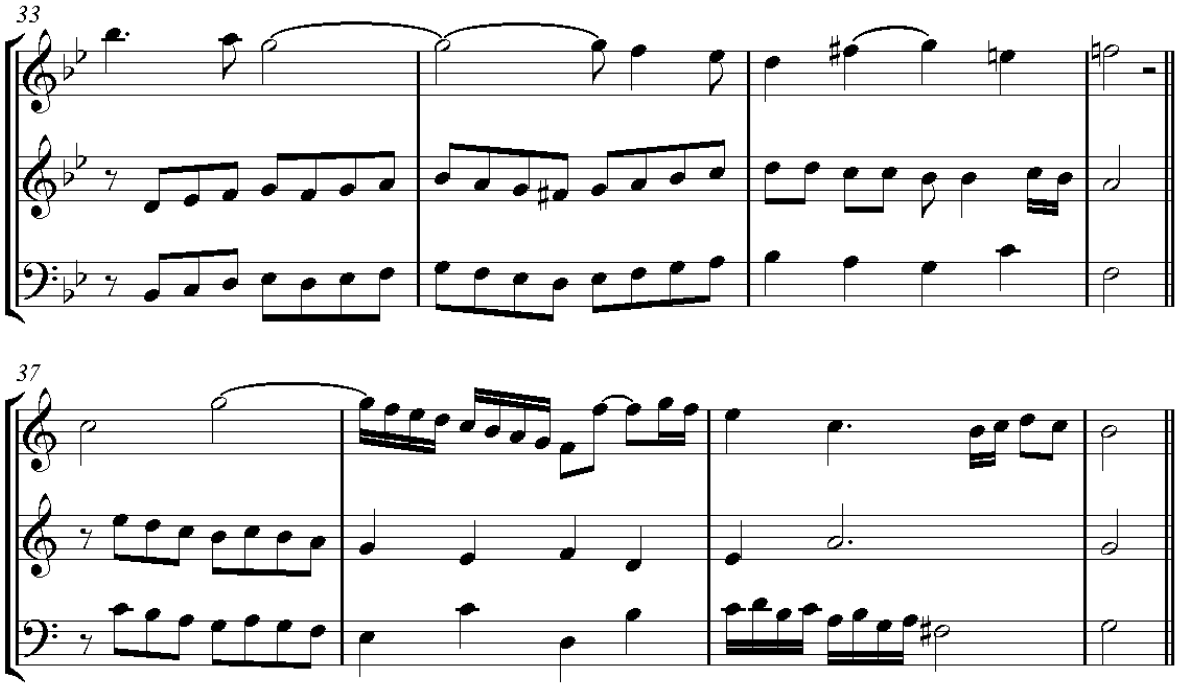
Každý z uvedených sedmi případů příkladu č. 278 může sloužit:

1. k vytvoření vokální fugy o třech subjektech (jak uvidíme ve čtvrté knize);
2. k použití ve sboru, když ho v takovém případě více nebo méně využíváme při opakování bez převratu nebo ve všech různých převratech a celek v různých tóninách. Tato posouvání kontrapunktu musí být vzájemně oddělena jinými myšlenkami, protože sborová kompozice, která by byla zkomponována pouze z opakování kontrapunktu, by při určitém rozsahu nakonec mohla působit monotónně.

Předvedeme si deset příkladů instrumentální hudby v moderním stylu (viz příklad č. 279).


5
9
13


17
20
tr
tr
25
29
3
3
3



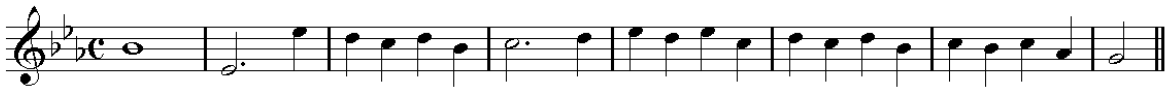
Příklad 279

Všechno, co jsme si dosud řekli k používání dvojitého kontrapunktu, je aplikovatelné na trojitý kontrapunkt; jen s jedinou výjimkou: trojitý kontrapunkt je mnohem méně využívaný, protože je příliš komplikovaný a pro posluchače obtížněji vnímatelný než dvojitý kontrapunkt.

Obecná poznámka o používání kontrapunktu

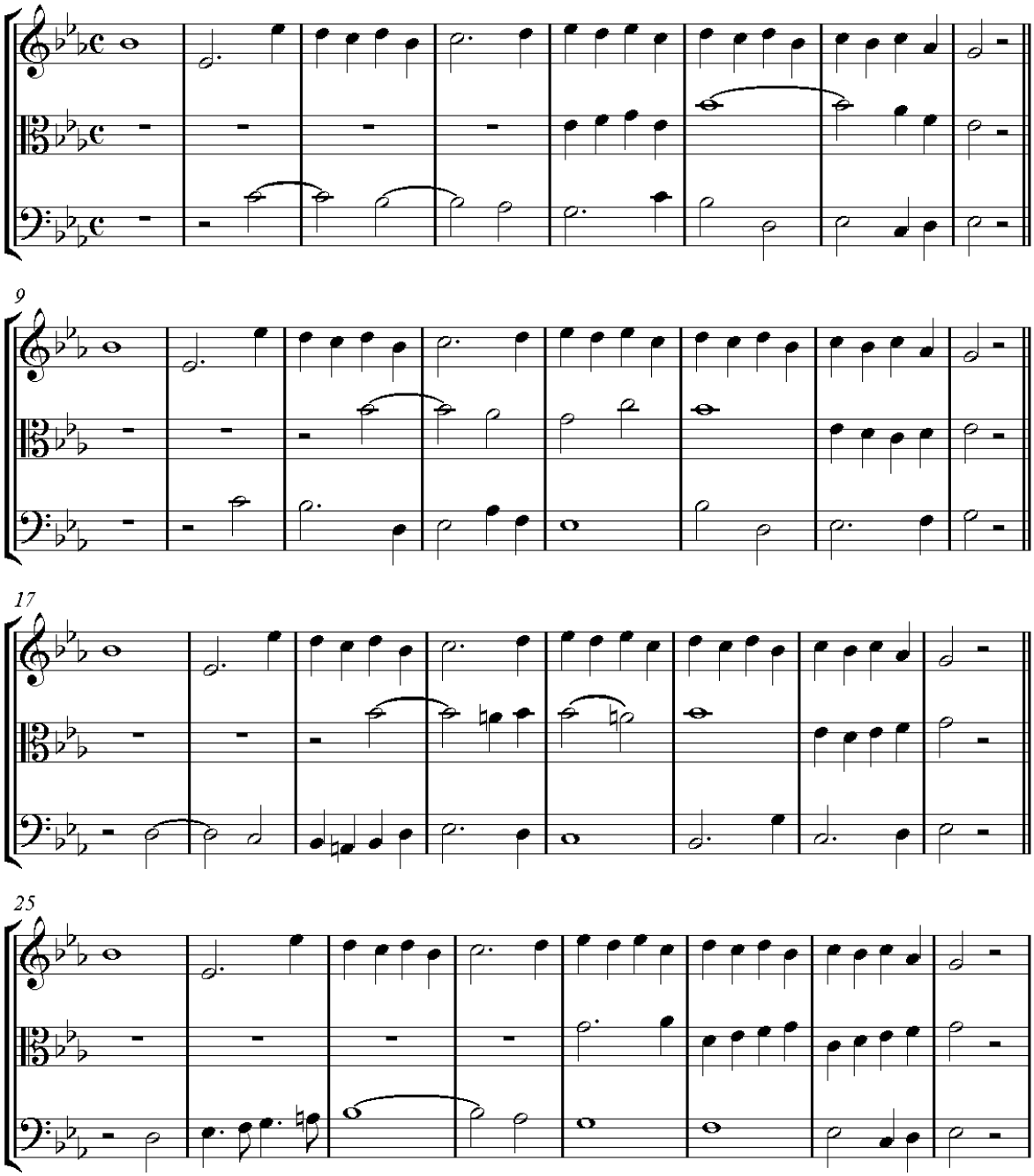
Skladatel, schopný tvůrce harmonií a dobrý praktik není nikdy uveden do rozpaků, když má použít dvojitý nebo trojitý kontrapunkt. Existuje příliš málo kompozic, kde by ho nemohl využít. Předpokládám, že skladatel například komponuje finále kvartetu nebo symfonie a že jeho záměrem bude využití trojitého kontrapunktu v tomto finále. Začne vytvořením modelu kontrapunktu, jehož hlavní subjekt bude převzat z motivu jeho kompozice, aby kontrapunkt přizpůsobil jiným myšlenkám. Potom bude hledat vhodná místa pro posouvání (opakování) svého kontrapunktu. Tato posouvání (opakování) bude střídavě uvádět do dialogu s jinými myšlenkami, aby své kompozici dodal dostatečnou rozmanitost. Pokud bude celá kompozice vytvářet účinek, její cíl bude naplněn.

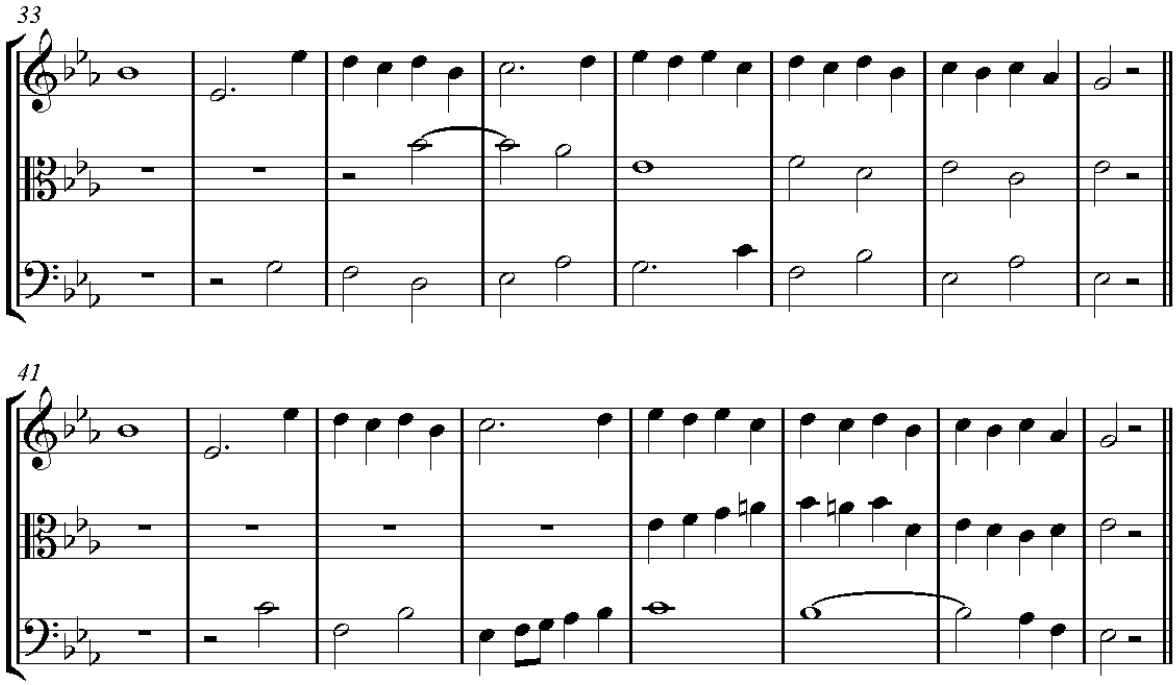
V roce 1819 byl studentům zadán (na soutěži institutu hudební kompozice) fugový subjekt, k němuž měli připojit dva jiné subjekty (viz příklad č. 280).



Příklad 280

Protože tento subjekt z hlediska trojitého kontrapunktu představuje určité obtíže, uvedeme zde šest příkladů trojitého kontrapunktu na stejný subjekt (viz příklad č. 281).

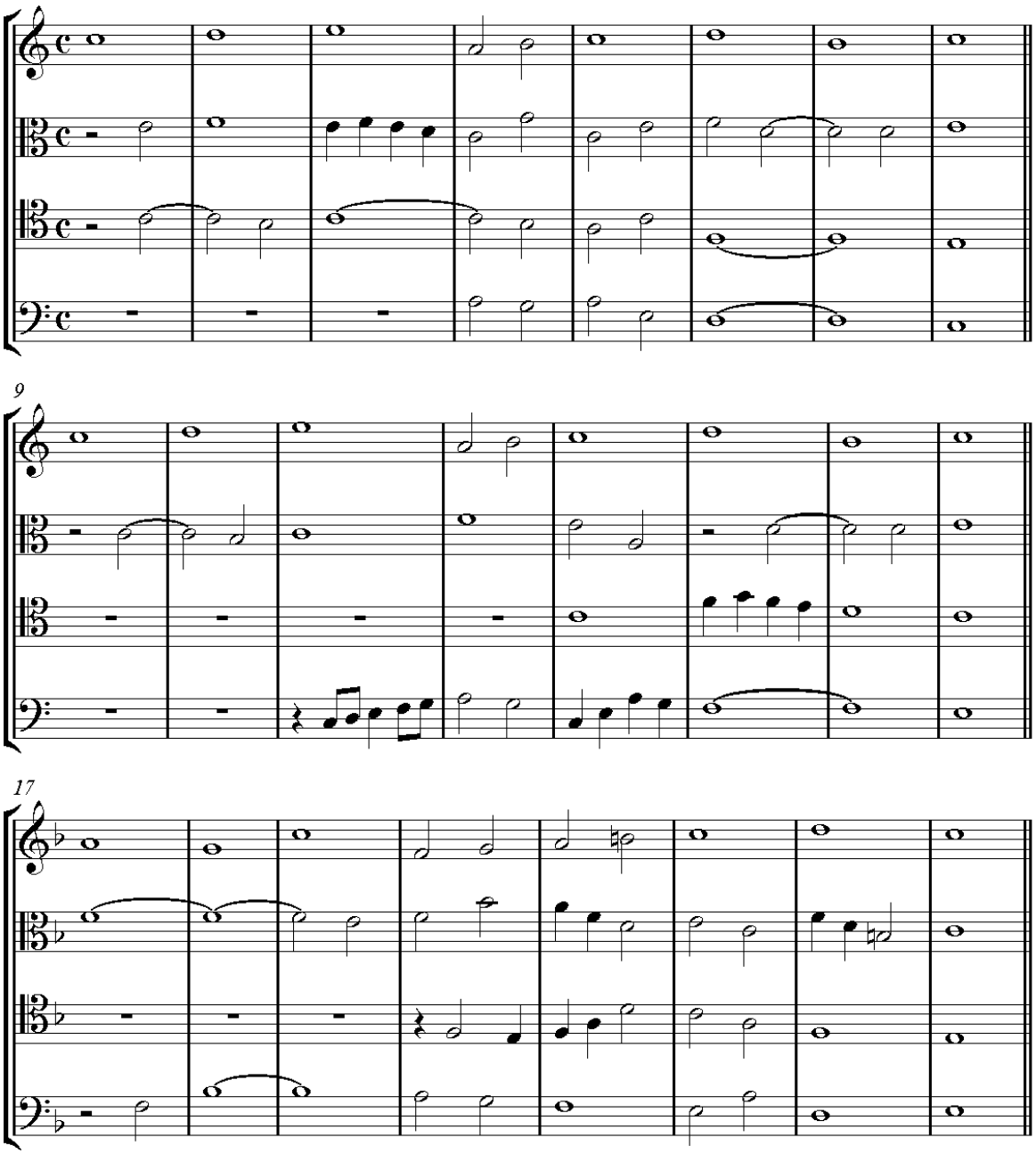

9
17
25

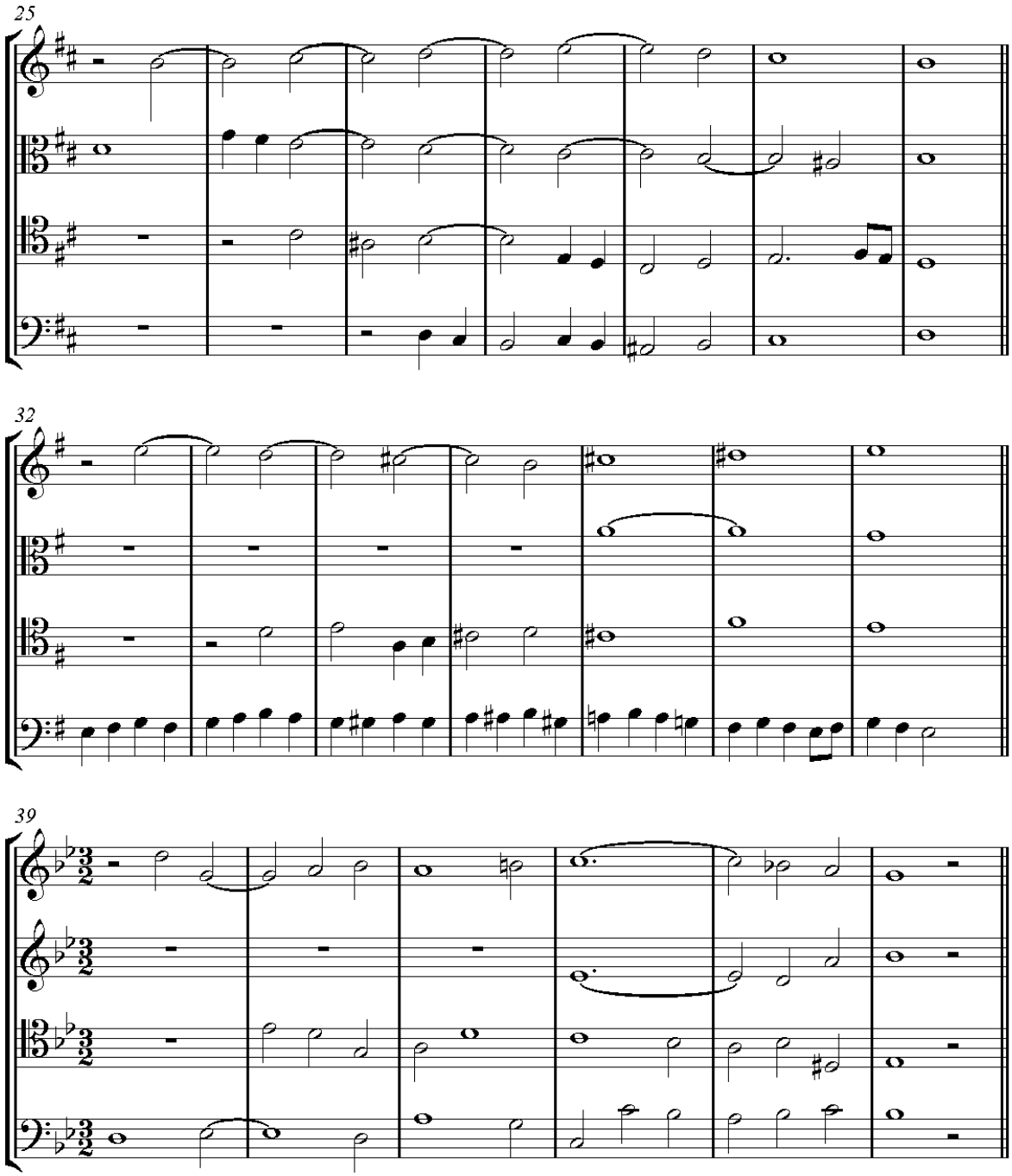


Příklad 281

3. Čtyřnásobný kontrapunkt

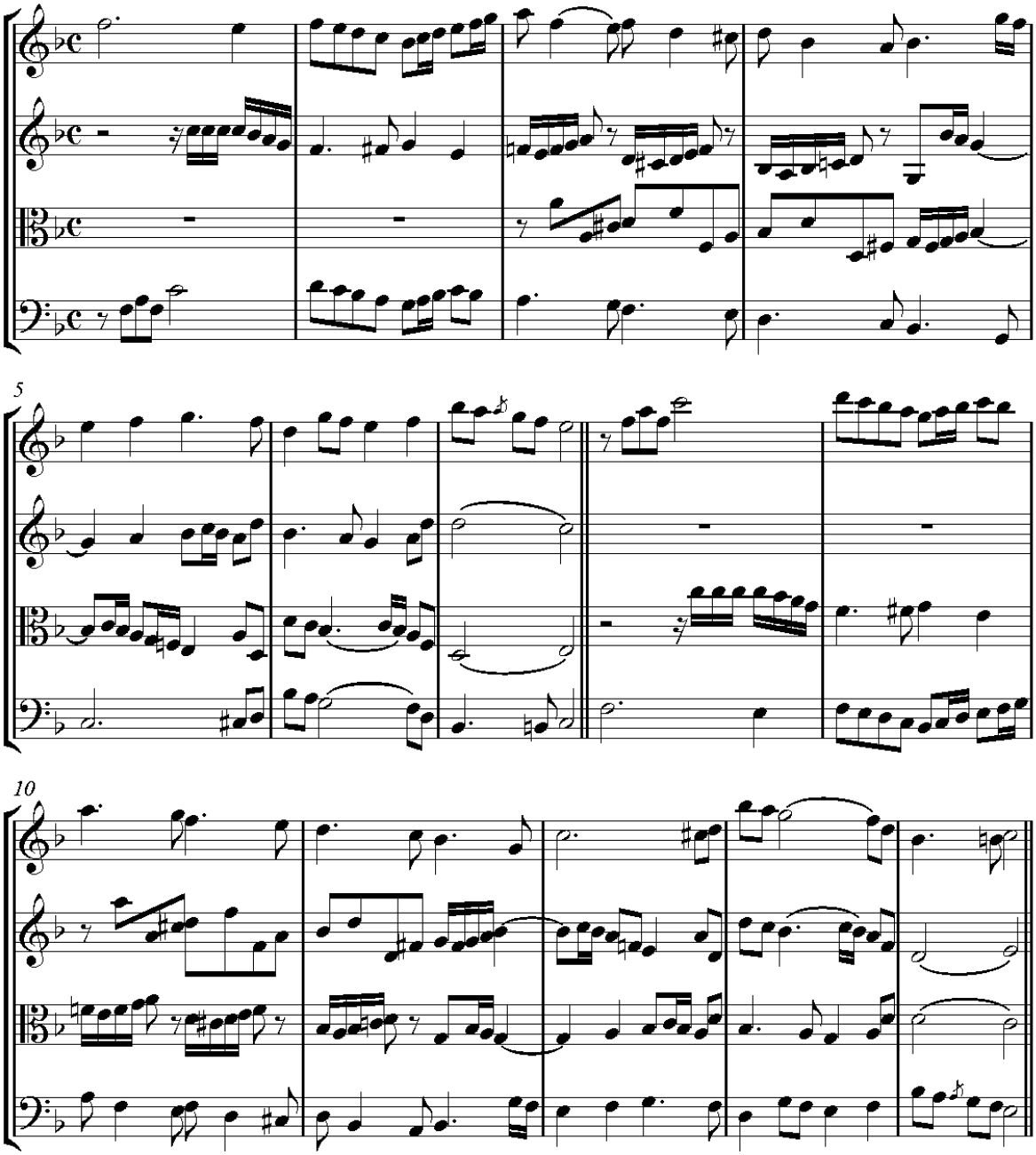
Předvedeme si šest modelů čtyřnásobného kontrapunktu v přísném stylu, s výjimkou pátého modelu, který je více v moderním stylu. Uvedené modely budeme používat, tak jako příklady trojitého kontrapunktu, v přísném stylu (viz příklad č. 282).


9
17

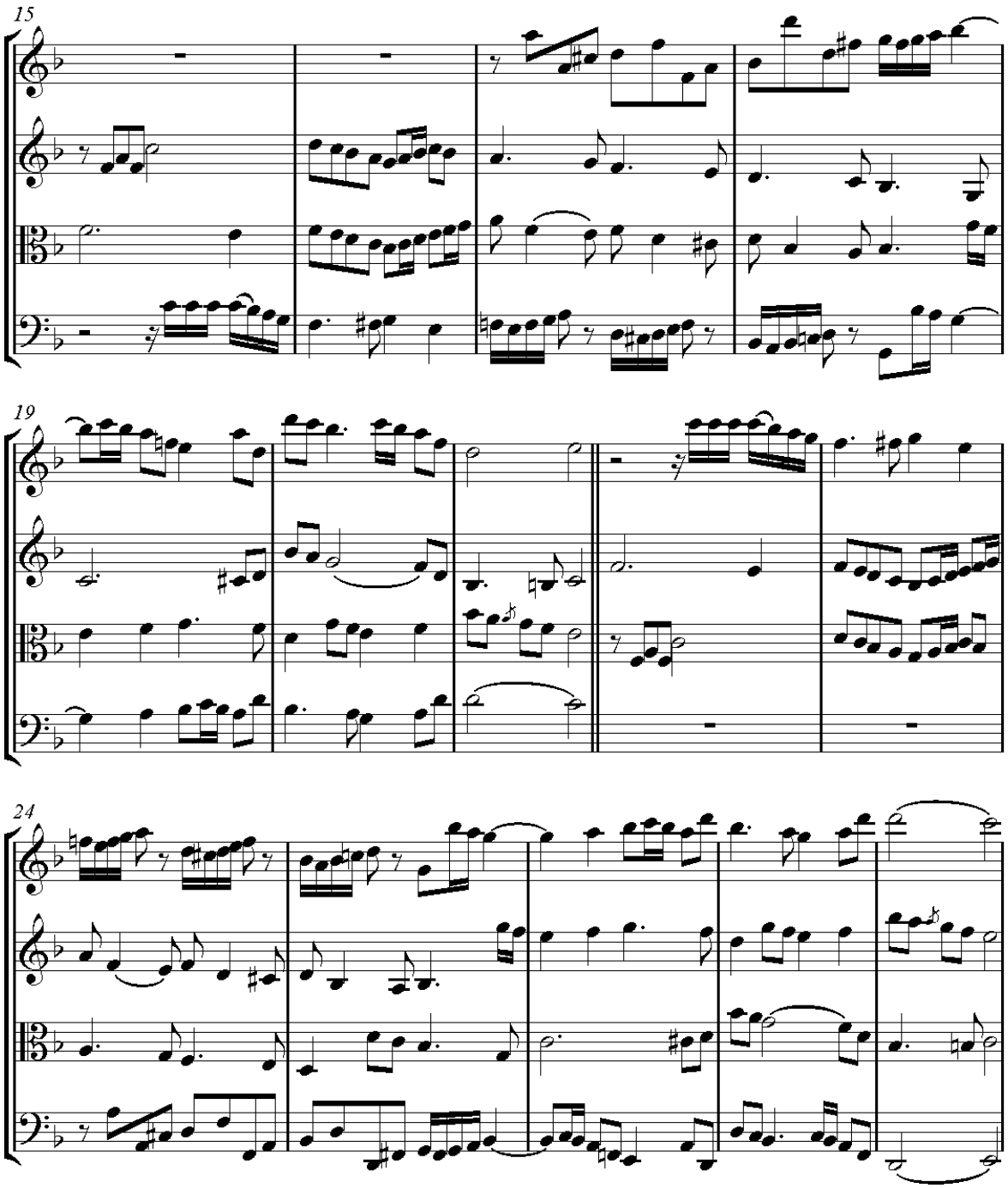


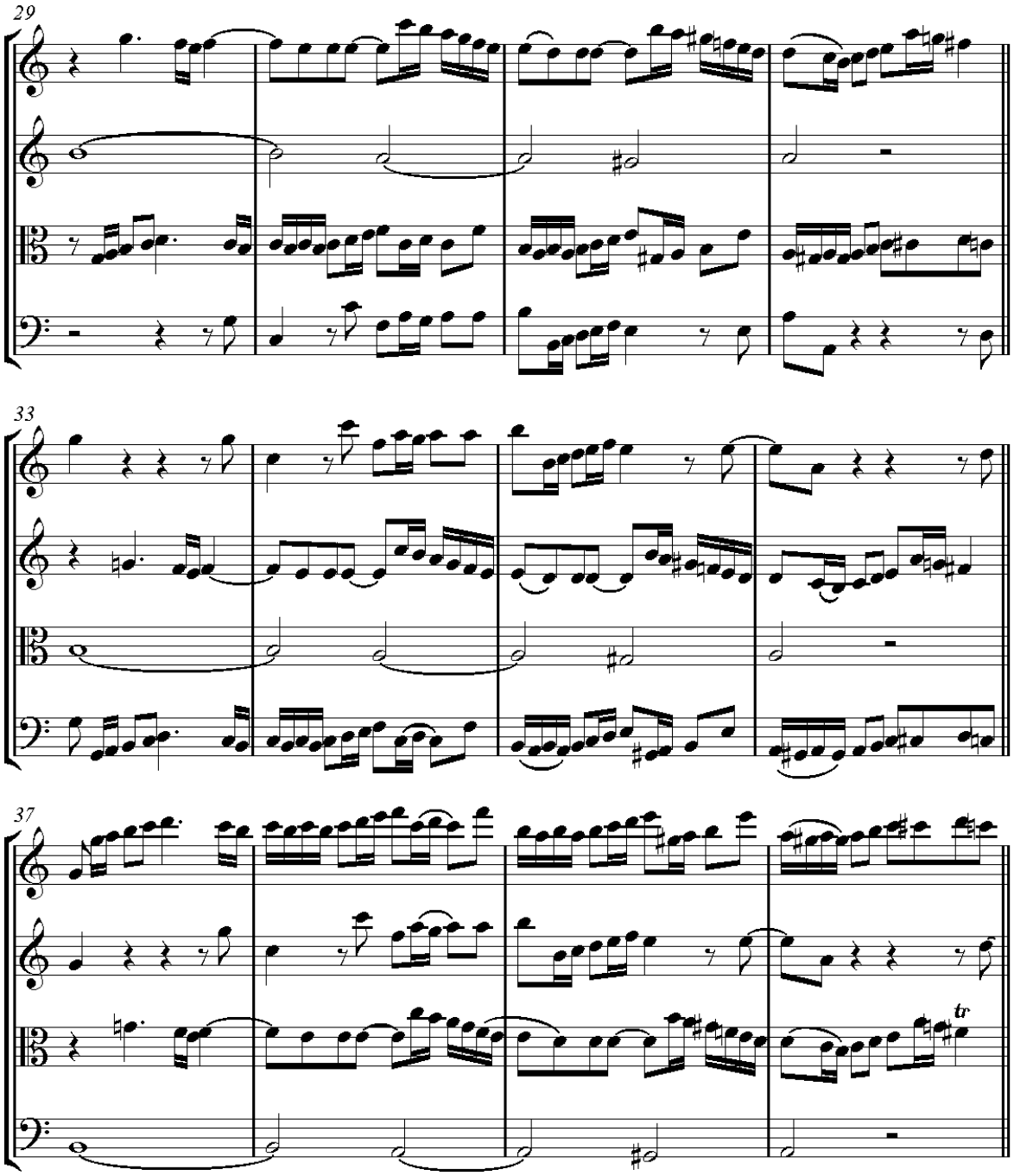
Příklad 282

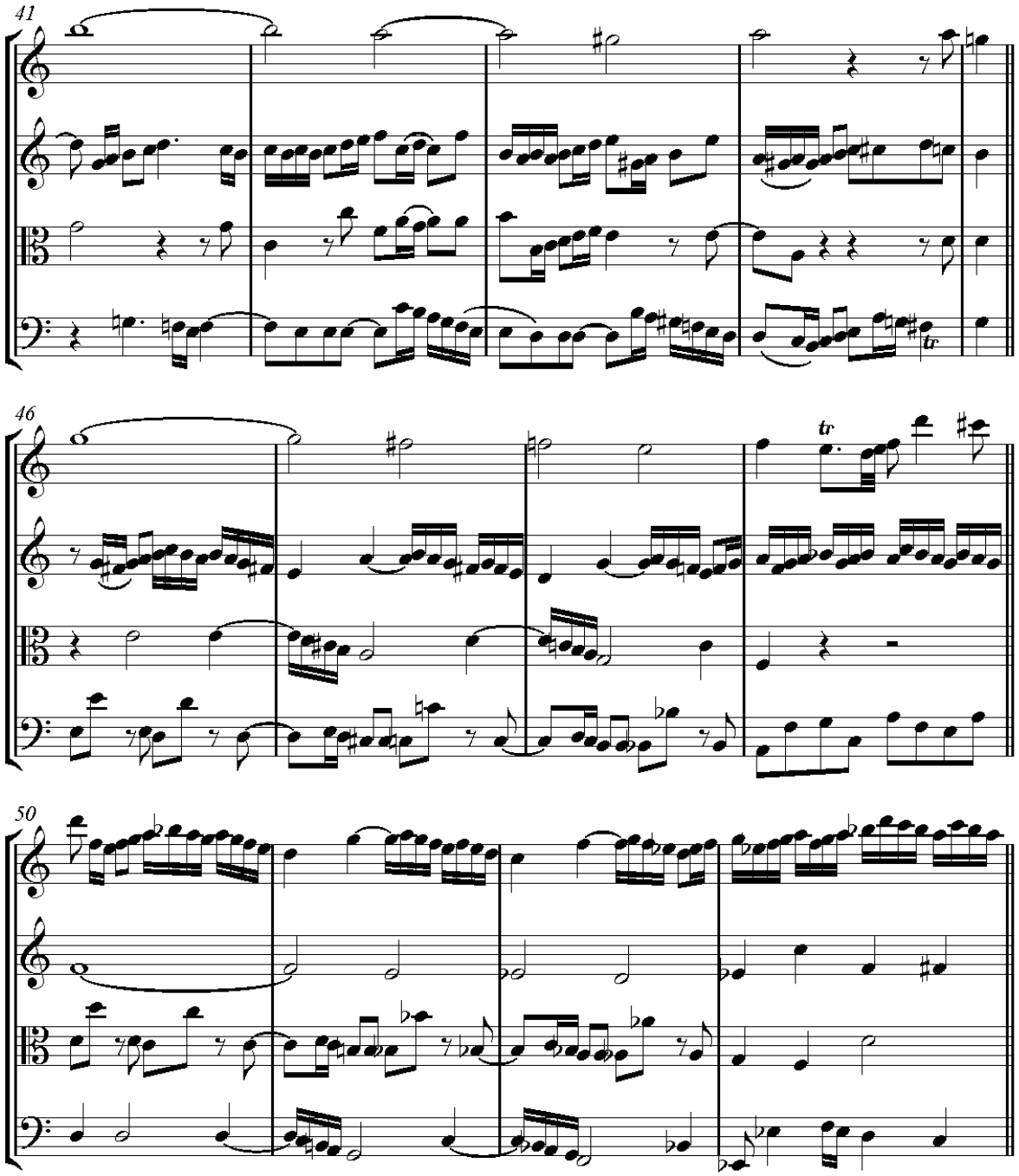
Další tři příklady jsou v čtyřnásobném kontrapunktu v moderním stylu. Ke každému příkladu jsme připojili tři hlavní kontrapunktické převraty. Tyto kontrapunkty patří do instrumentální hudby (viz příklad č. 283).[53]

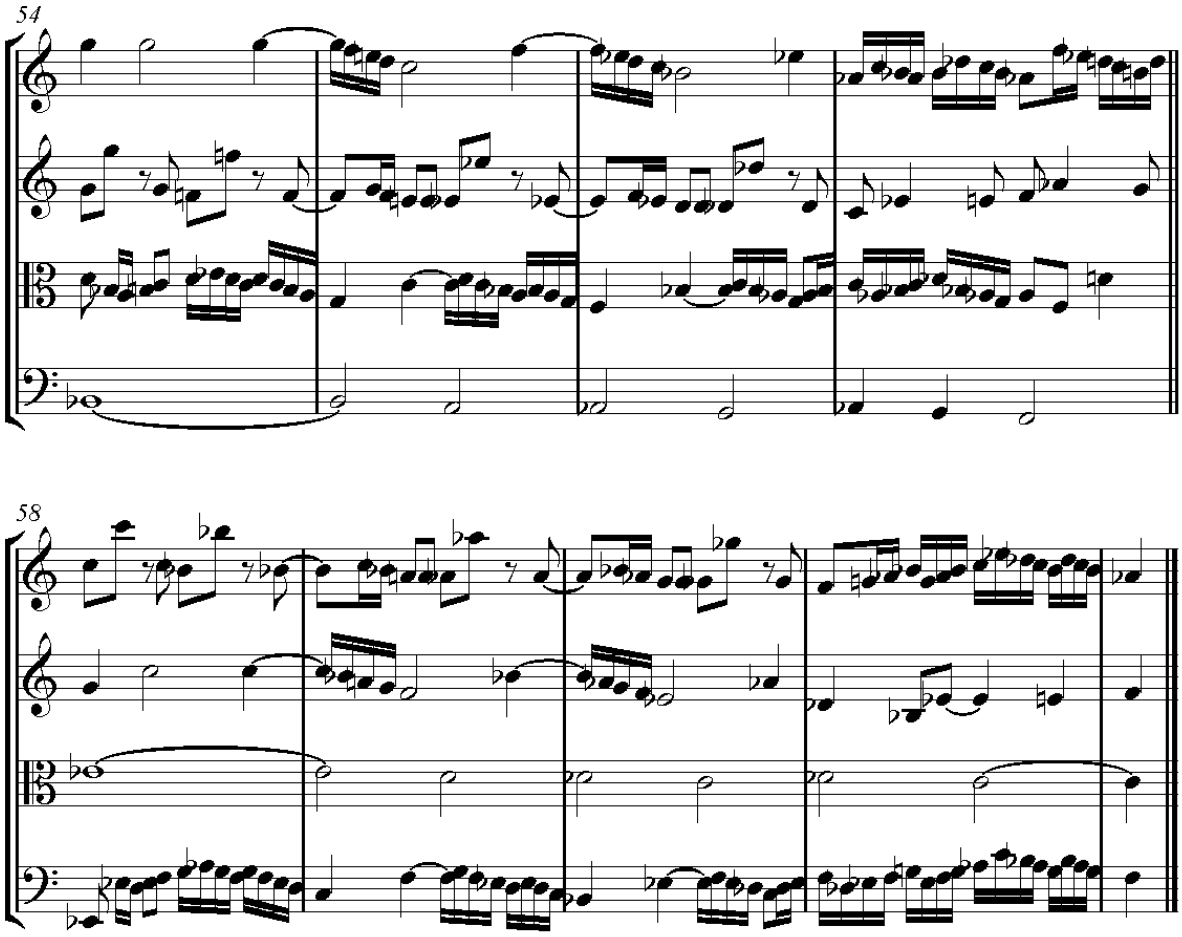


[53] Abychom mohli každý subjekt zvláštním způsobem ozdobit (figurovat), v instrumentální hudbě jsme občas ve čtyřhlasém kontrapunktu donuceni tolerovat skryté oktávy stejně jako oktávy v protipohybu.


15
19
24


29
33
37
tr

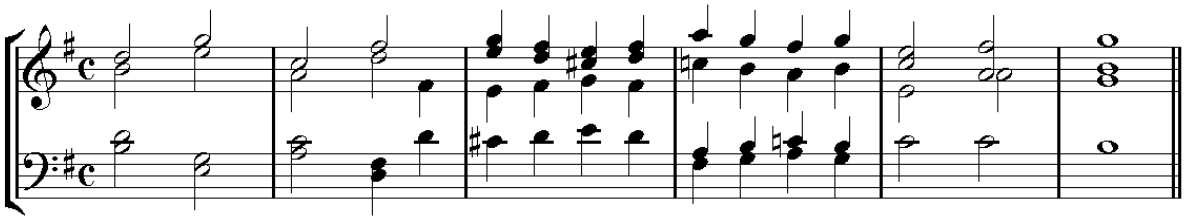

41
46
tr
50



Příklad 283

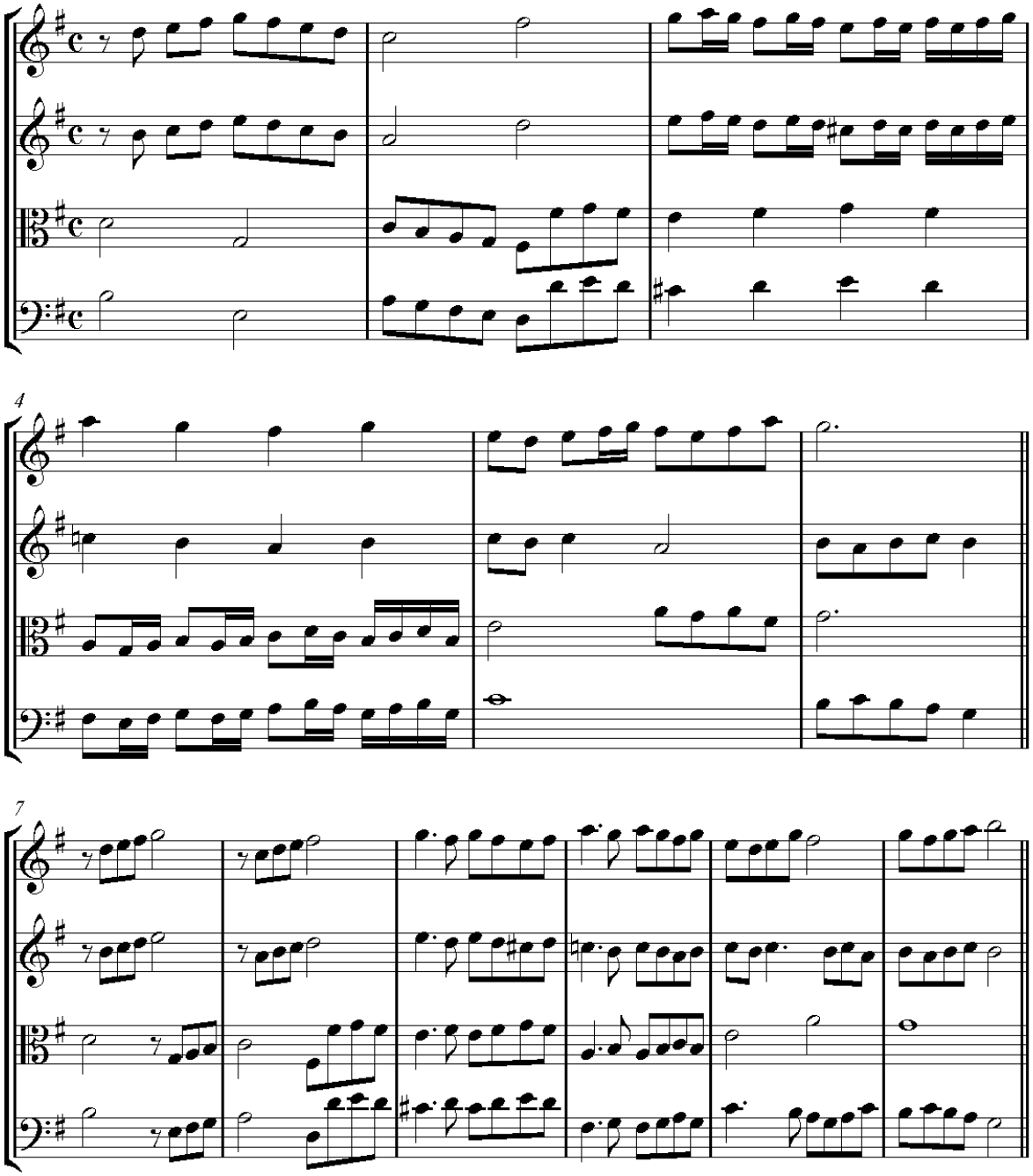
S vypracováním čtyřnásobného kontrapunktu mají studenti zpravidla potíže. Abychom si tuto práci usnadnili, musíme dodržovat následující doporučení.

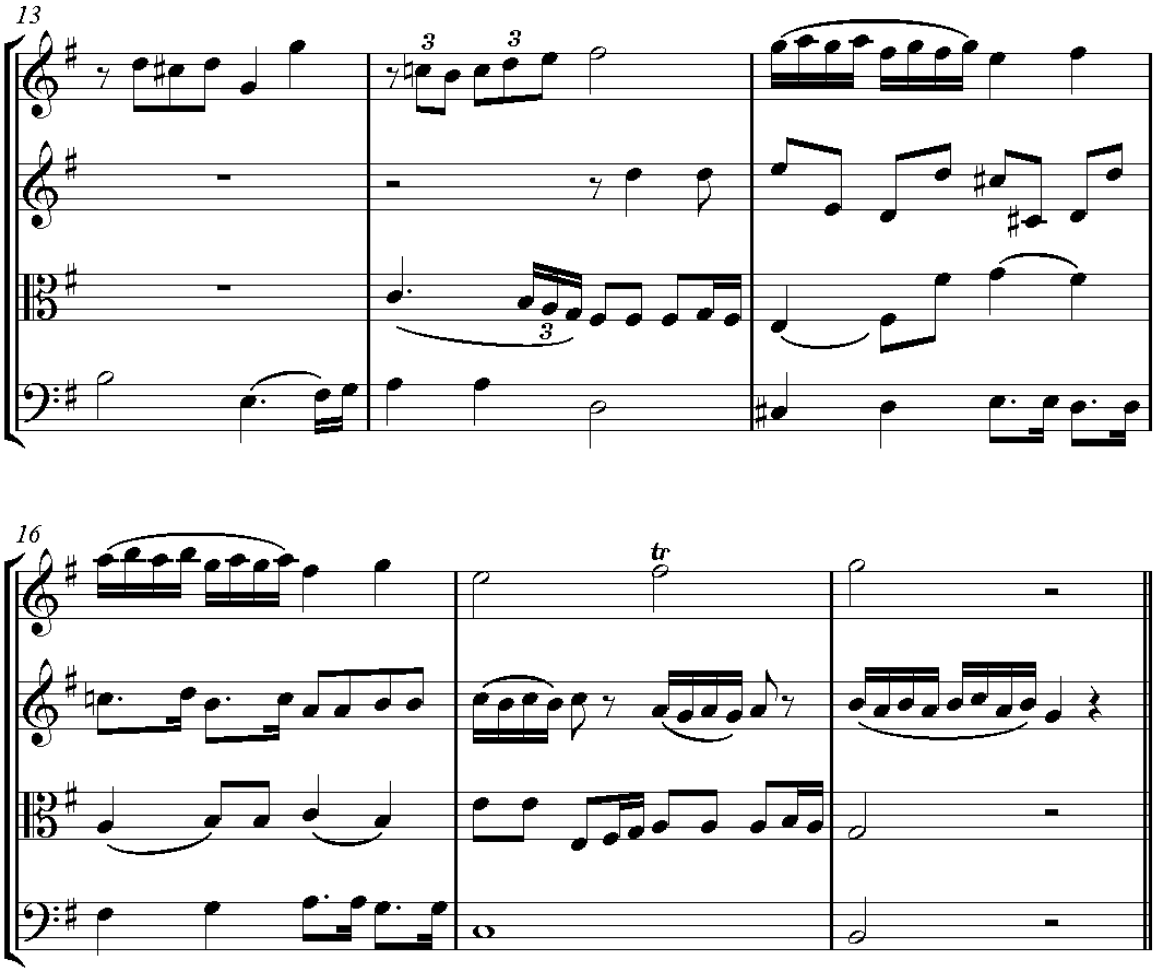
Čtyřhlasou harmonii vytvoříme v pevných akordech, ale takovým způsobem, aby každý hlas tvořily pouze intervaly (ve srovnání s třemi dalšími hlasy) tercie, sexty, oktávy, nebo *zmenšené* kvinty (rozvádí se sestupně), nebo *zvětšené* kvarty (rozvádí se vzestupně). Takto zkomponovaná harmonie tak bude ve čtyřnásobném kontrapunktu (viz příklad č. 284).



Příklad 284

Potom variujeme (pomocí průchodných tónů) každý hlas, abychom tím získali různé melodie. Předvedeme si tři příklady tohoto druhu variací (viz příklad č. 285).





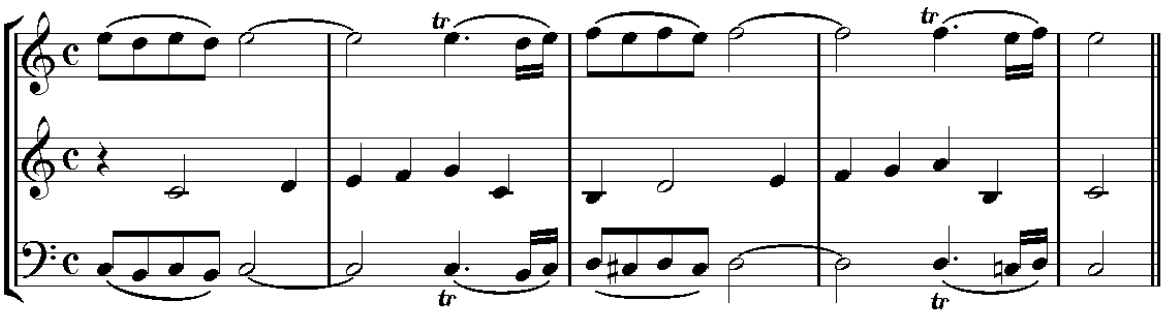
Příklad 285

Variace č. 3 je nejvýhodnější, protože se každý hlas vyděluje samostatnou melodií, což umožňuje přitažlivější převraty tohoto příkladu.

Přísný kontrapunkt se používá pouze v případech, kdy skladatel chce, nebo musí převrátit svou harmonii. Proto například fuga se dvěma subjekty vyžaduje dvojitý kontrapunkt, buď v oktávě, decimě, nebo v duodecimě; fuga se třemi subjekty vyžaduje trojitý kontrapunkt a fuga se čtyřmi subjekty vyžaduje čtyřnásobný kontrapunkt.

4. Kontrapunkt v decimě

Kontrapunkt v decimě je právě tak přirozený jako kontrapunkt v oktávě, ale v současnosti se téměř nepoužívá. Marně budeme namítat, že kontrapunkt v oktávě nahrazuje kontrapunkt v decimě. Bezpochyby oba kontrapunkty dodávají stejné výsledky, ale jejich účinky jsou velmi rozdílné. Uvedeme si zde příklad využití kontrapunktu v decimě[54] – model s jeho převratem (viz příklad č. 286).



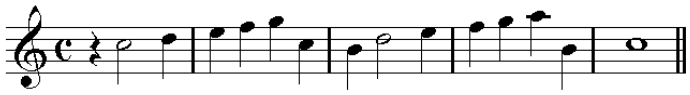
Příklad 286

Notové osnovy A a B představují model, osnovy B a C převrat. Tento příklad nabízí následující materiál:

1. Dvojhlas A-B.
2. Dvojhlas B-C.
3. Tříhlas A-B-C.
4. Tříhlas – přesunutím hlasu B nad hlas A a ponecháním hlasu C jako nejhlubšího hlasu (tedy B-A-C).
5. Tříhlas – zdvojením hlasu A vrchními terciemi a přenesením hlasu B do basového nebo vrchního hlasu.
6. Protože se v tomto příkladu hlasy A-B náhodně nacházejí v kontrapunktu v oktávě, získáme třetí dvojhlas B-A přenesením hlasu A do basu.
7. Tříhlas – přenesením hlasu A do basového hlasu, hlasu B do vrchního hlasu a hlasu C do středního hlasu.

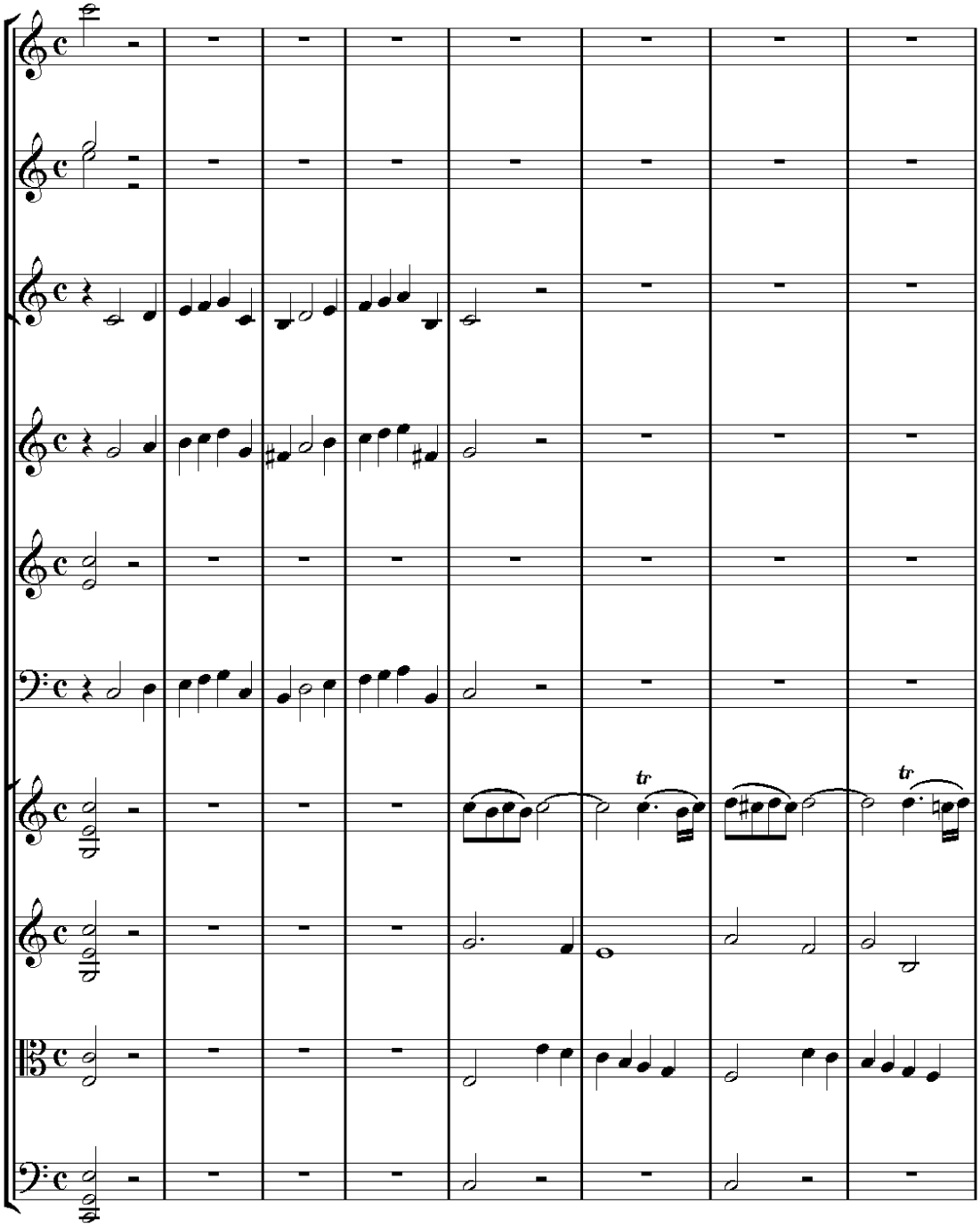
[54] Nebo v septdecimě, to znamená o oktávu níž nebo výš než je decima. Takto to můžeme realizovat, jestliže je tento kontrapunkt určený pro nástroje, které mají, jak všichni víme, mnohem větší rozsah než lidské hlasy.

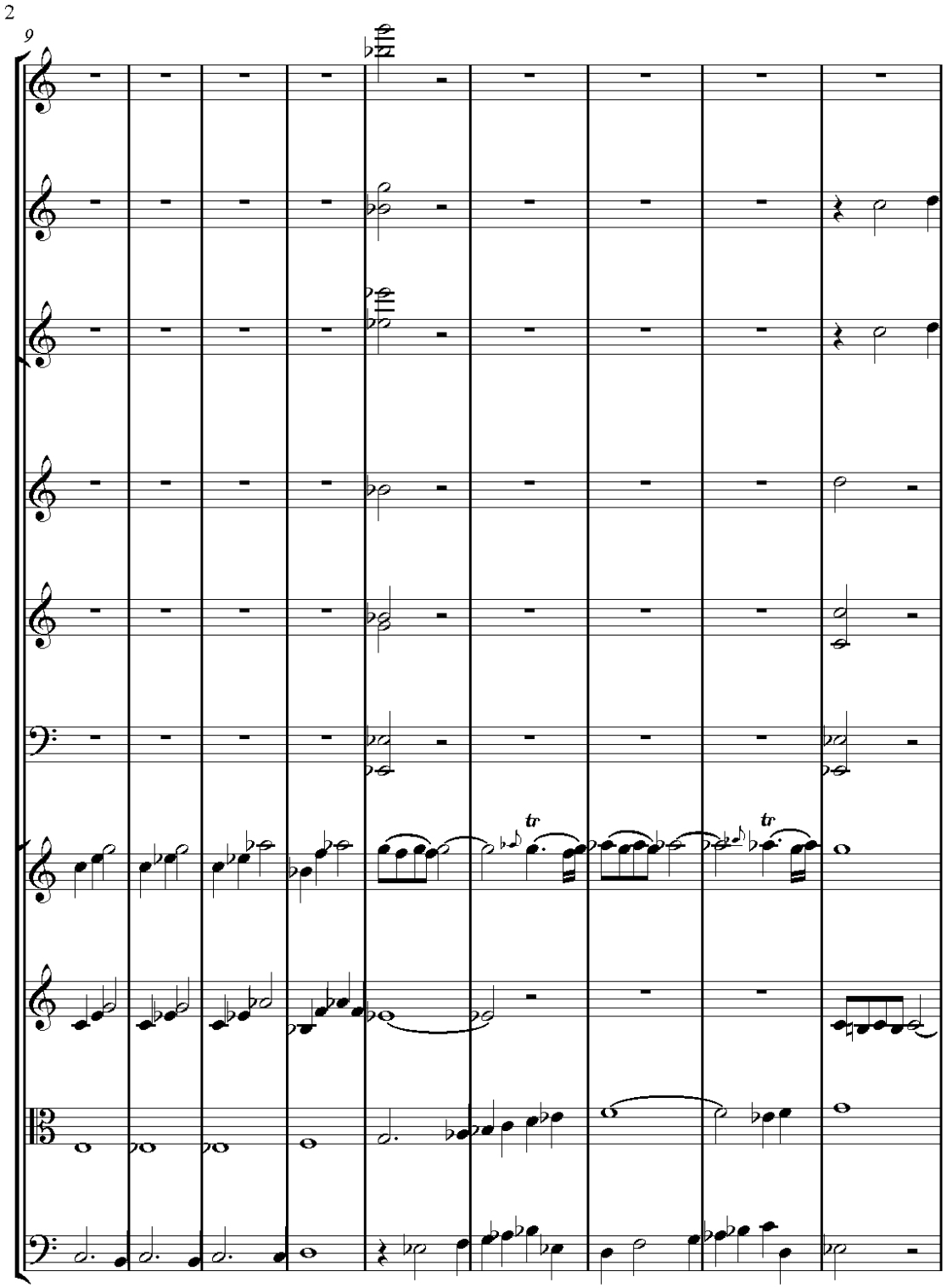
Nyní jde ovšem o to, aby se tento materiál účinně využil v průběhu hudební kompozice, jako například ve *fragmentu* symfonické věty pro velký orchestr, jejíž motiv (nebo část motivu – viz příklad č. 287) bude v kontrapunktu v decimě (viz příklad č. 288).[55]

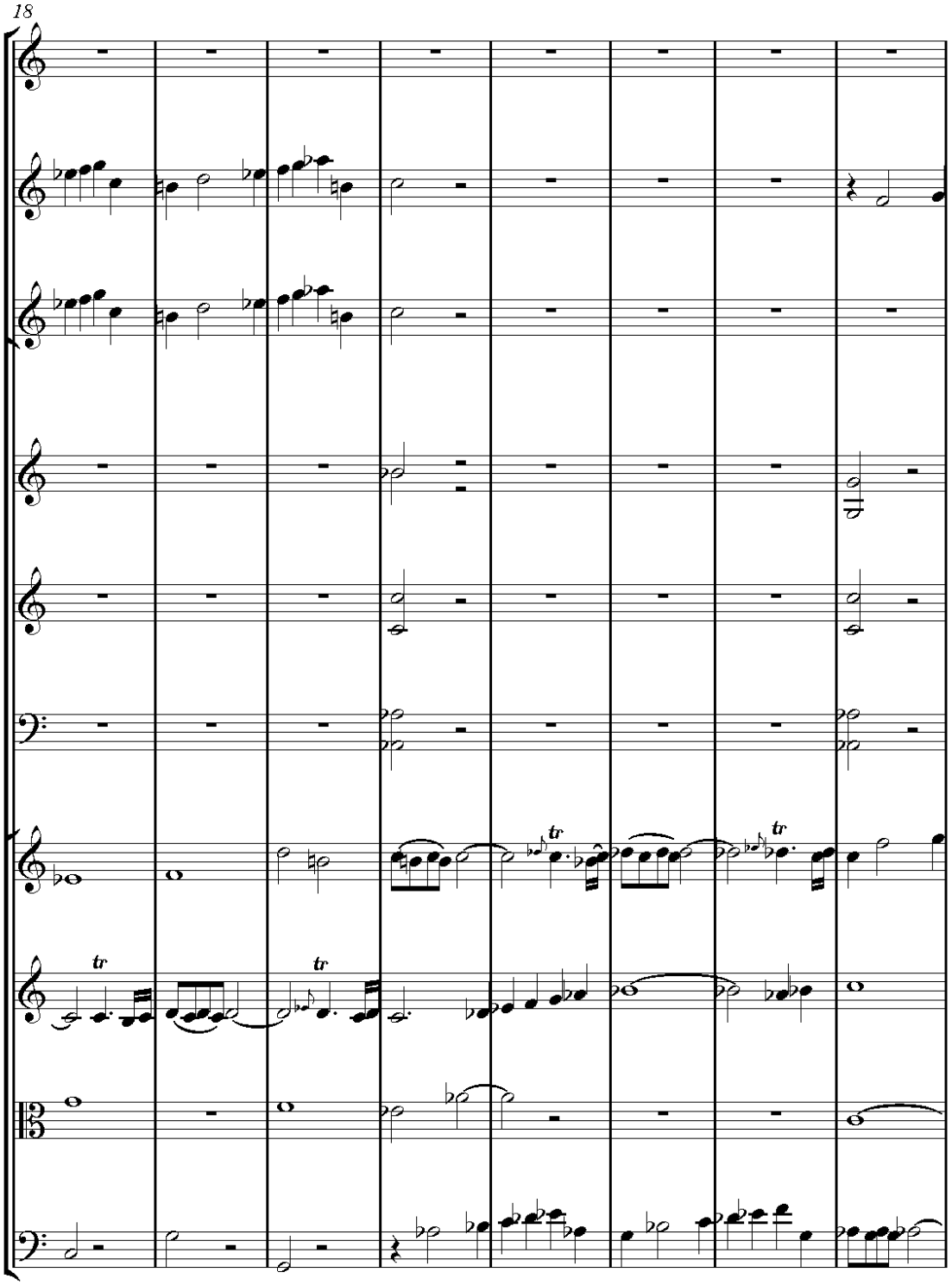


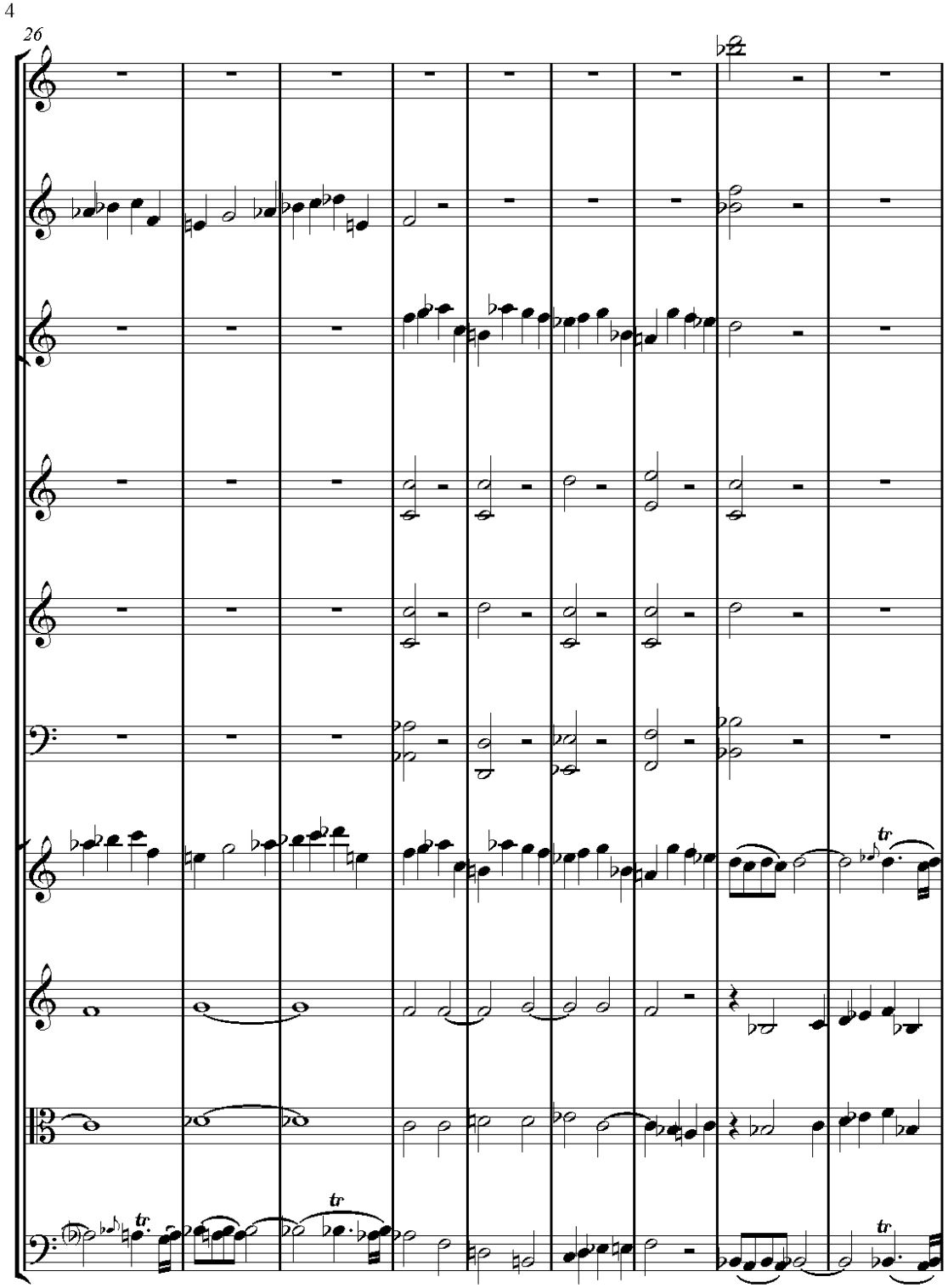
Příklad 287

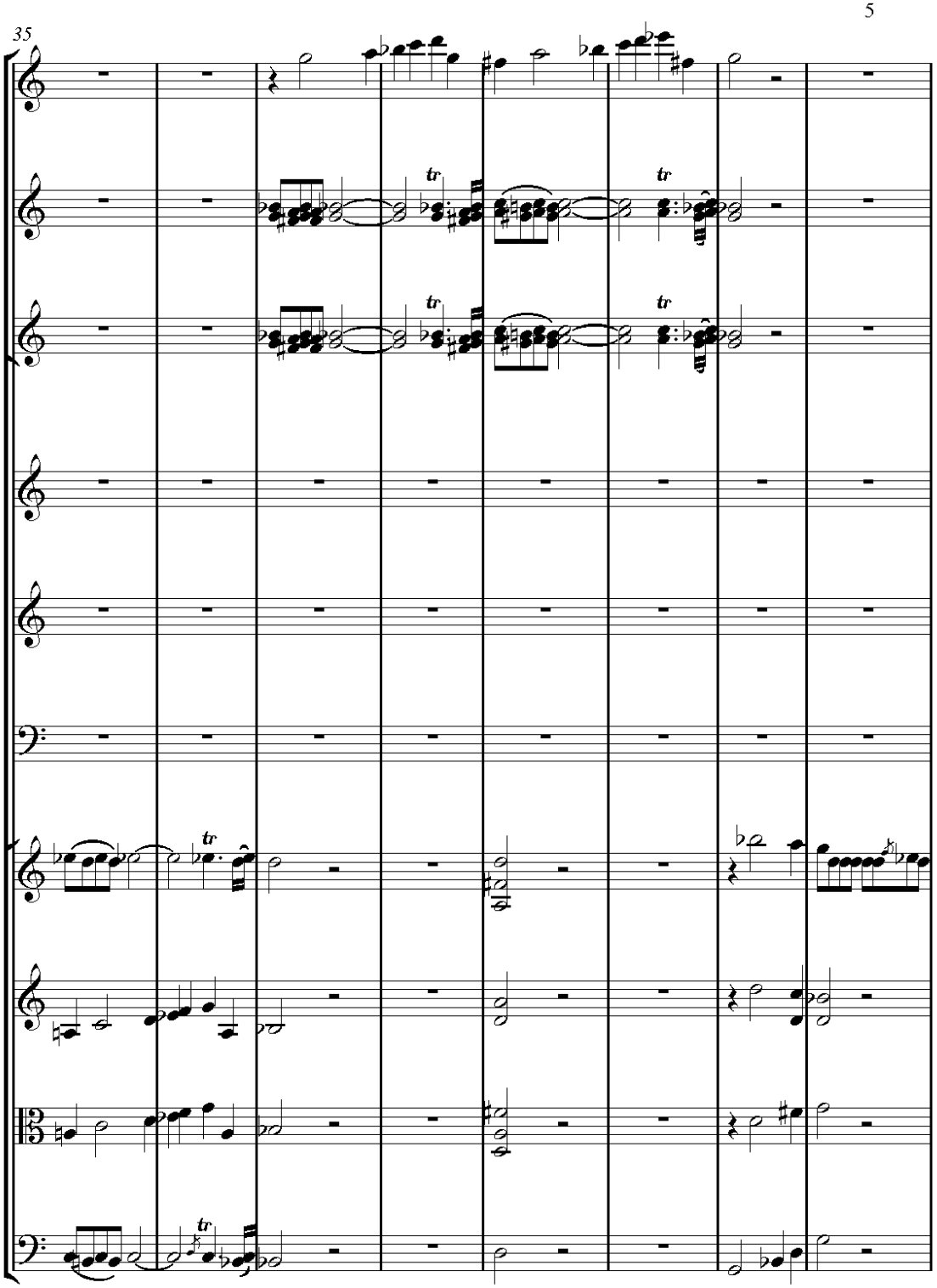
[55] NOTY?? Abychom mohli kontrapunkt (takový, jaký najdeme v tomto fragmentu) velmi často používat, model kontrapunktu musí být *krátký*: postačují dva, tři nebo čtyři takty. Dlouhý kontrapunkt není nikdy vhodný pro příliš časté opakování a vyžaduje zcela jiné používání.

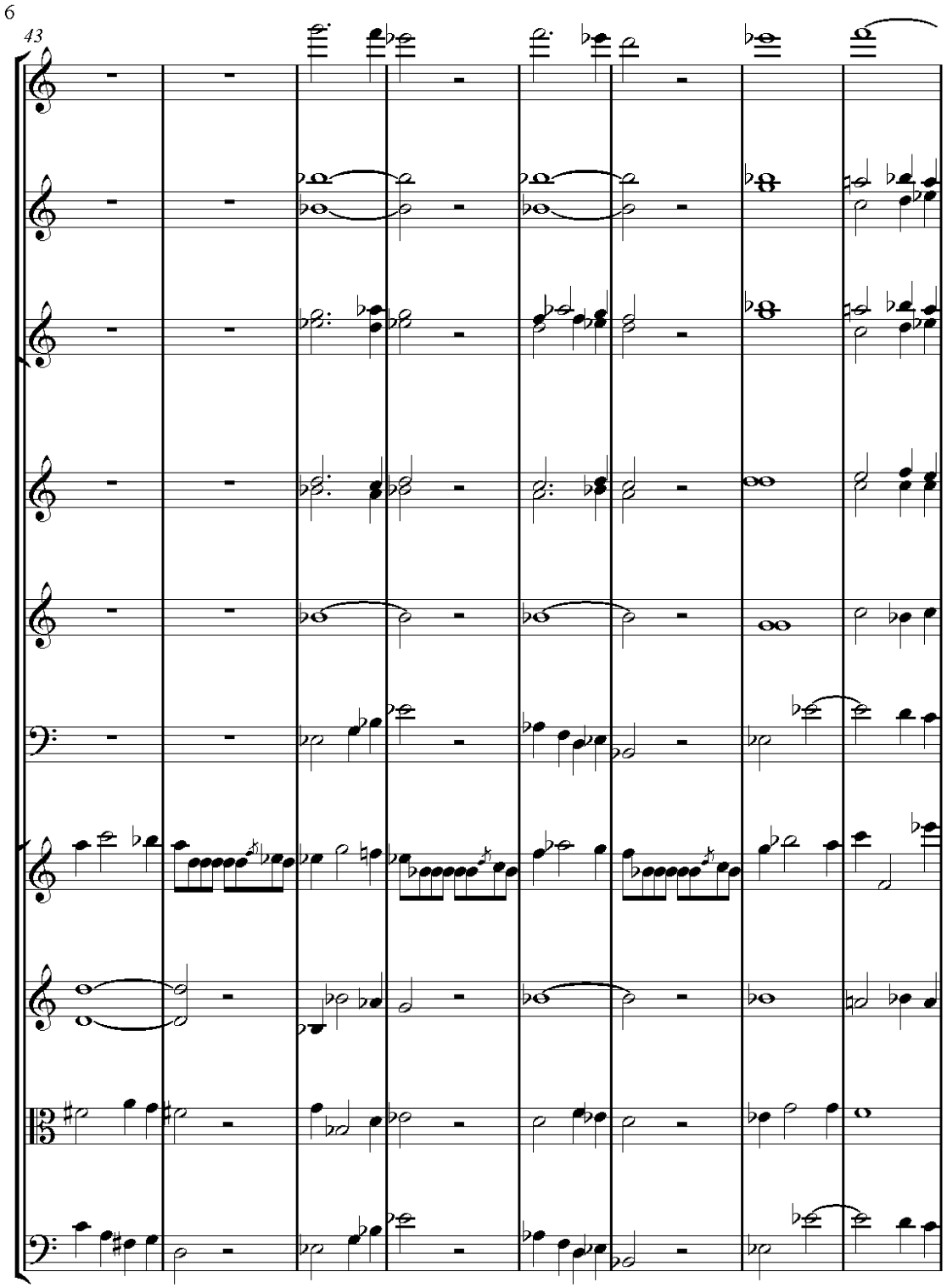

tr
tr

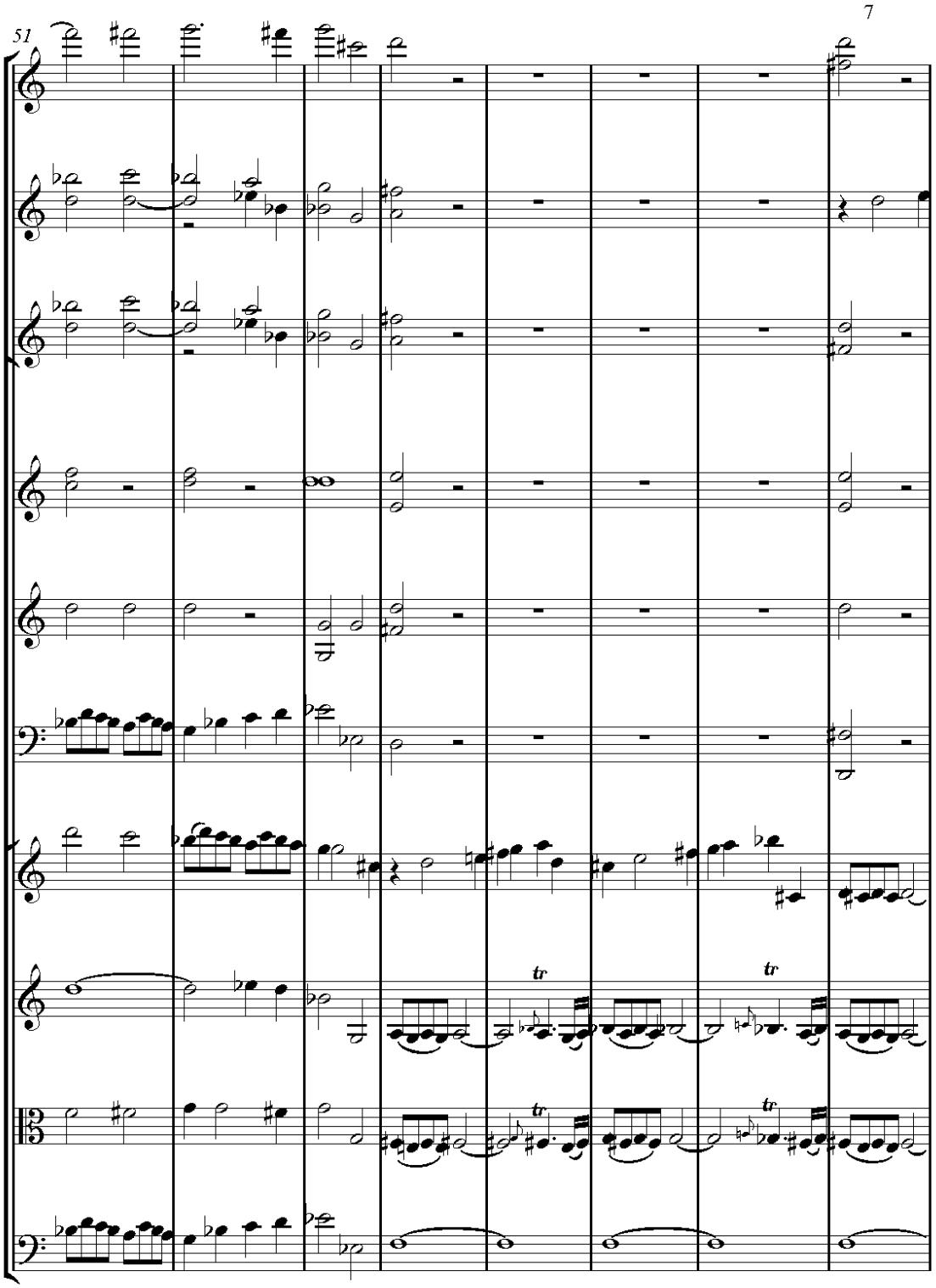

2
9
tr
tr

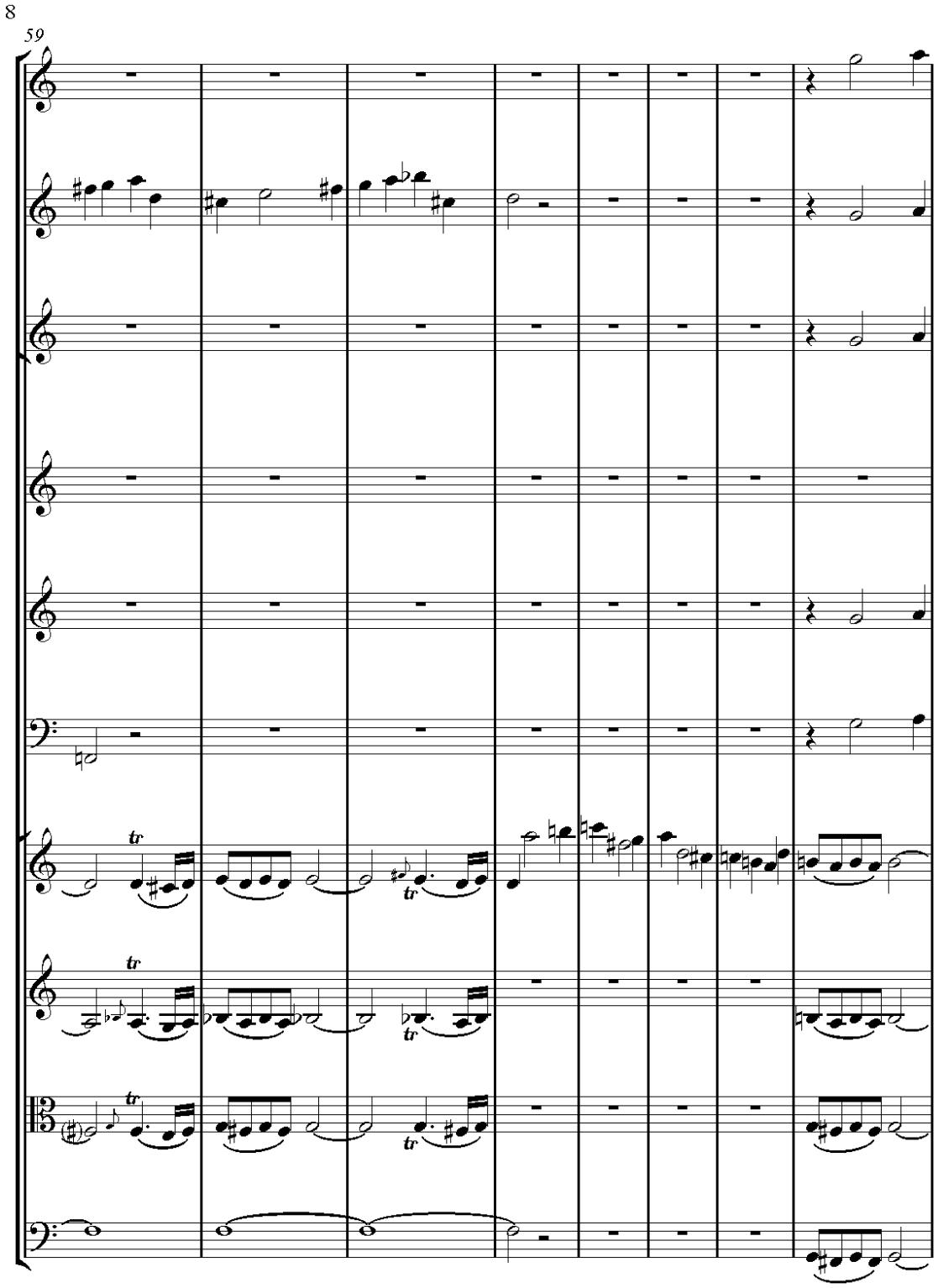

18
tr
tr
tr
tr

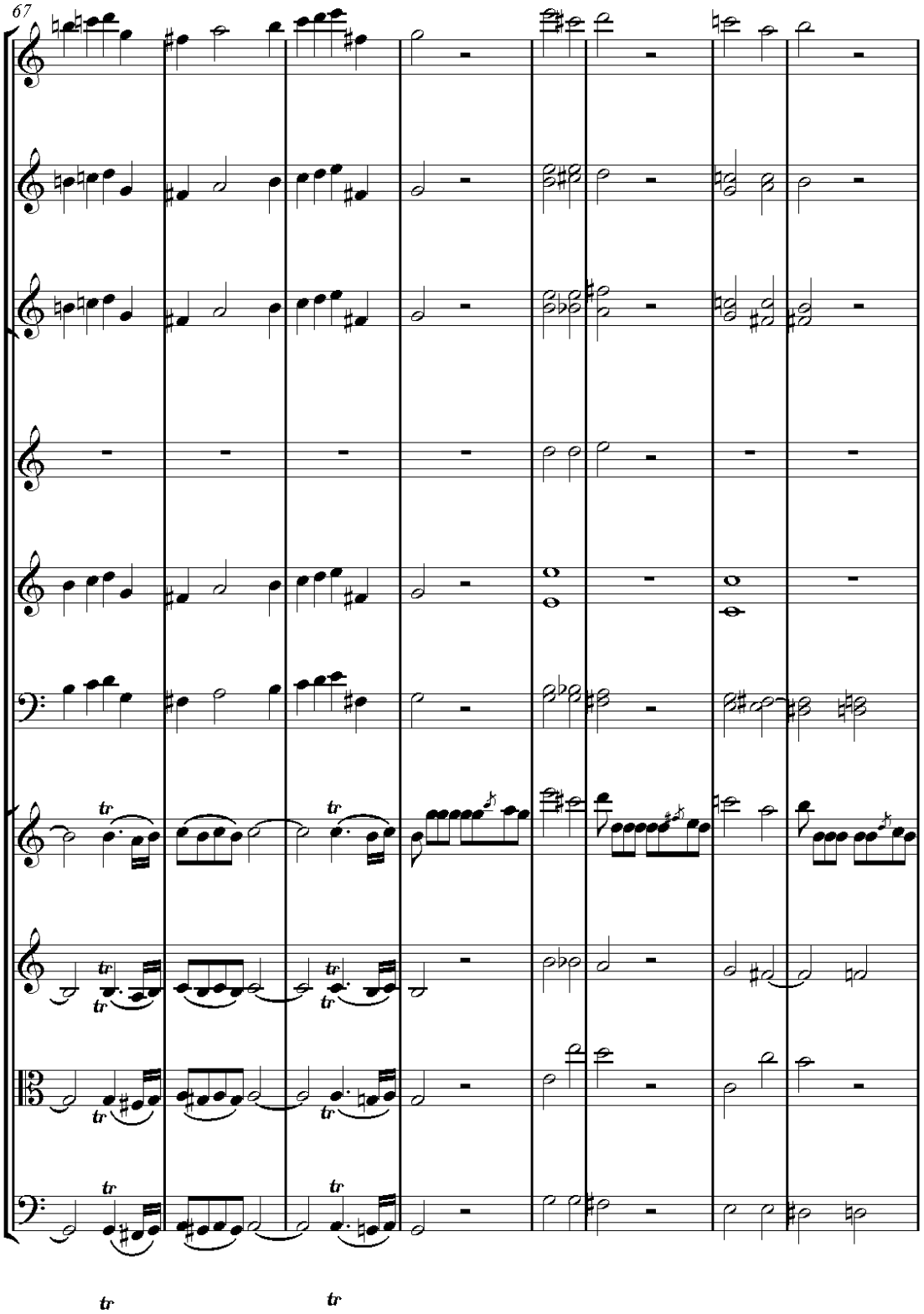

4
26
tr
tr
tr
tr

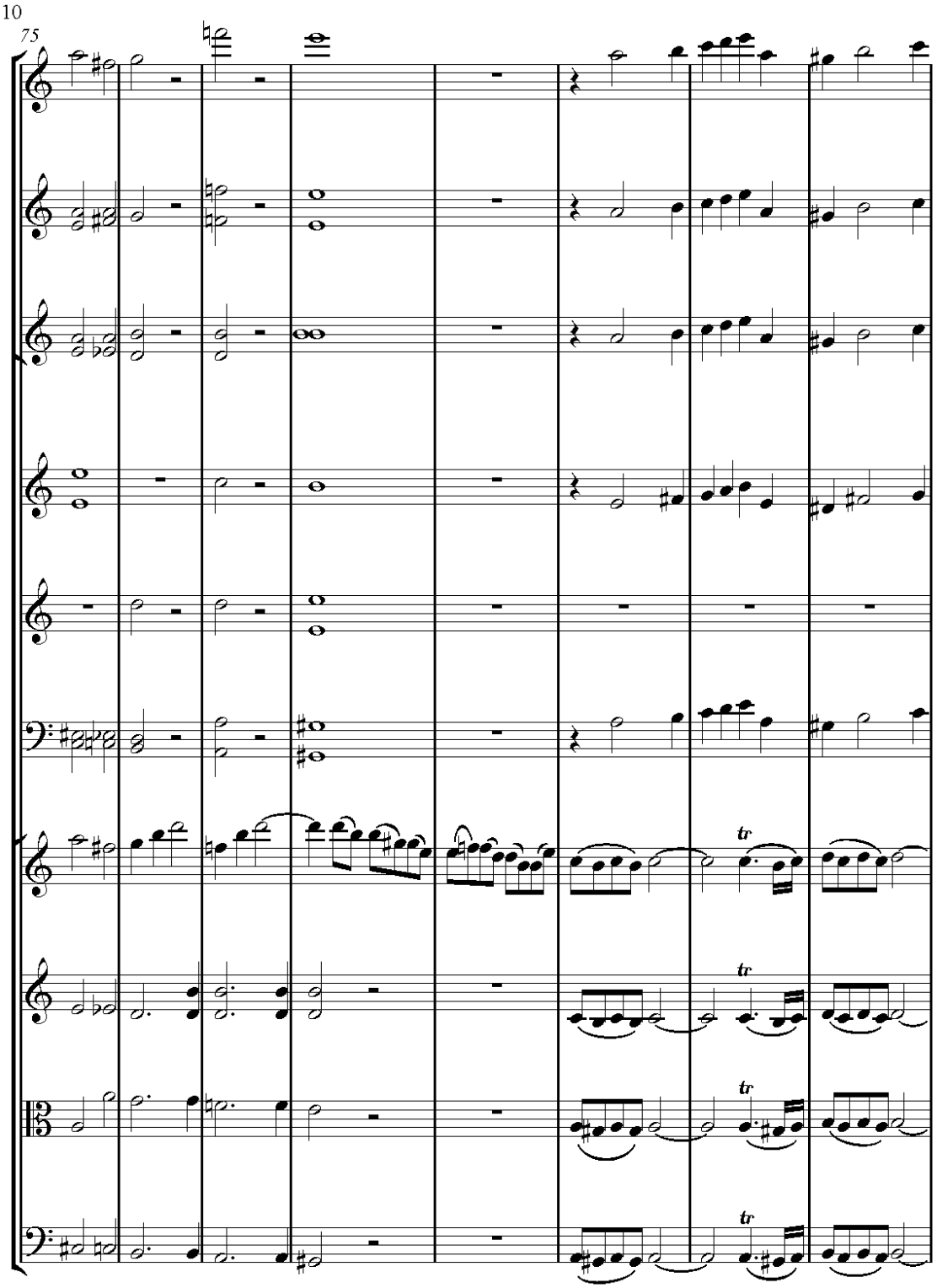

35
tr
tr
tr
tr
tr
tr

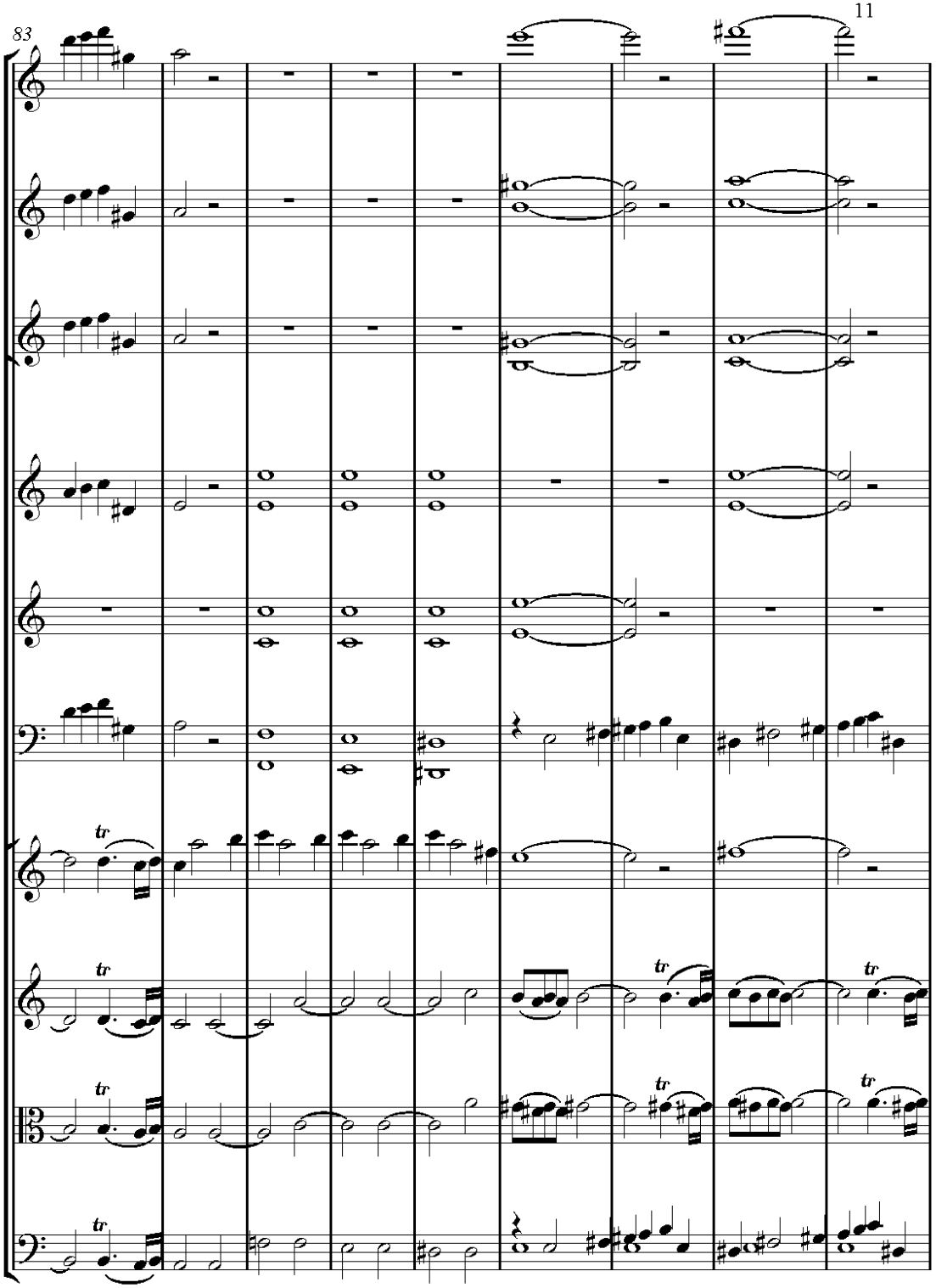

6
43

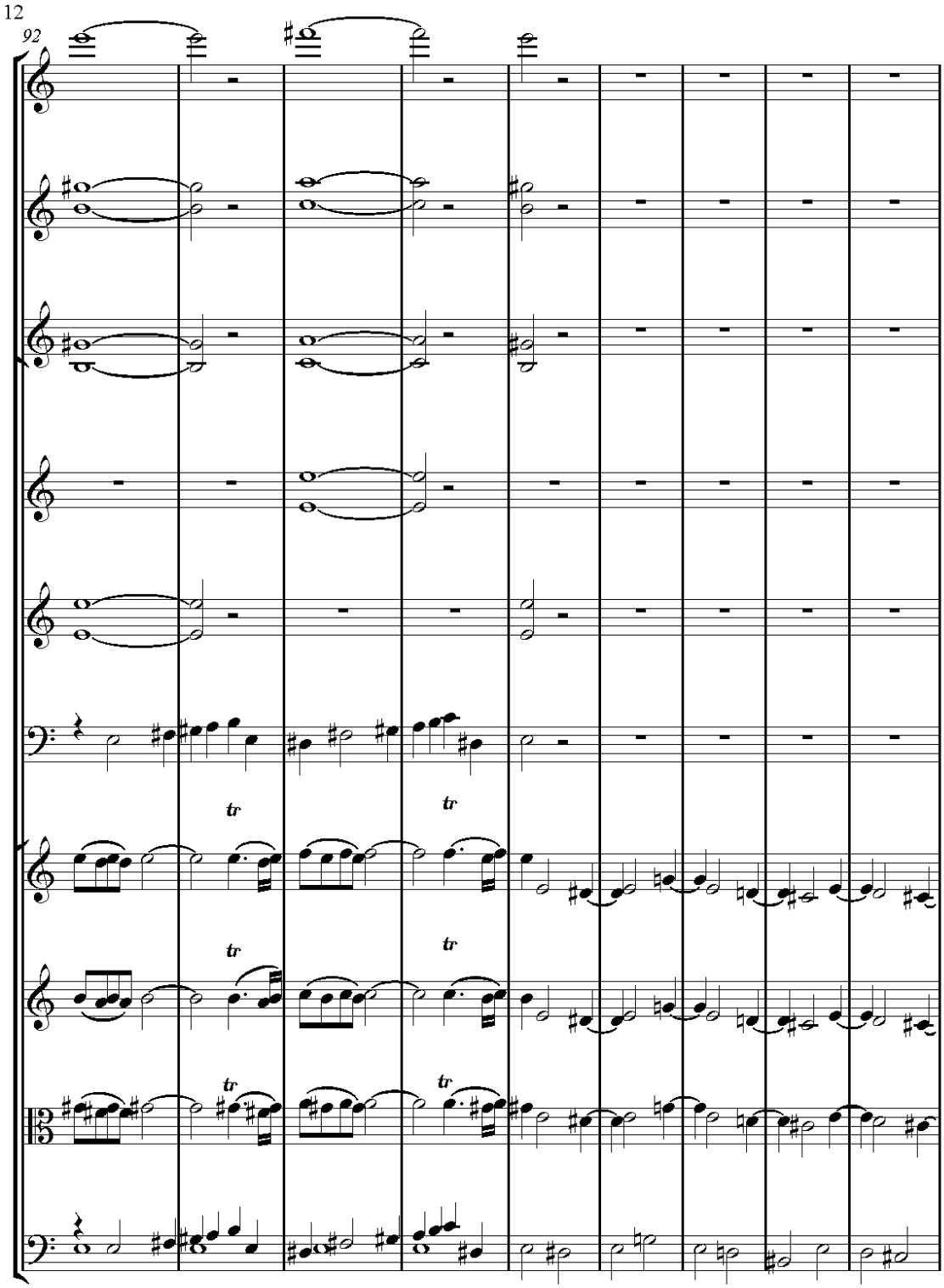

51
7
tr
tr
tr
tr

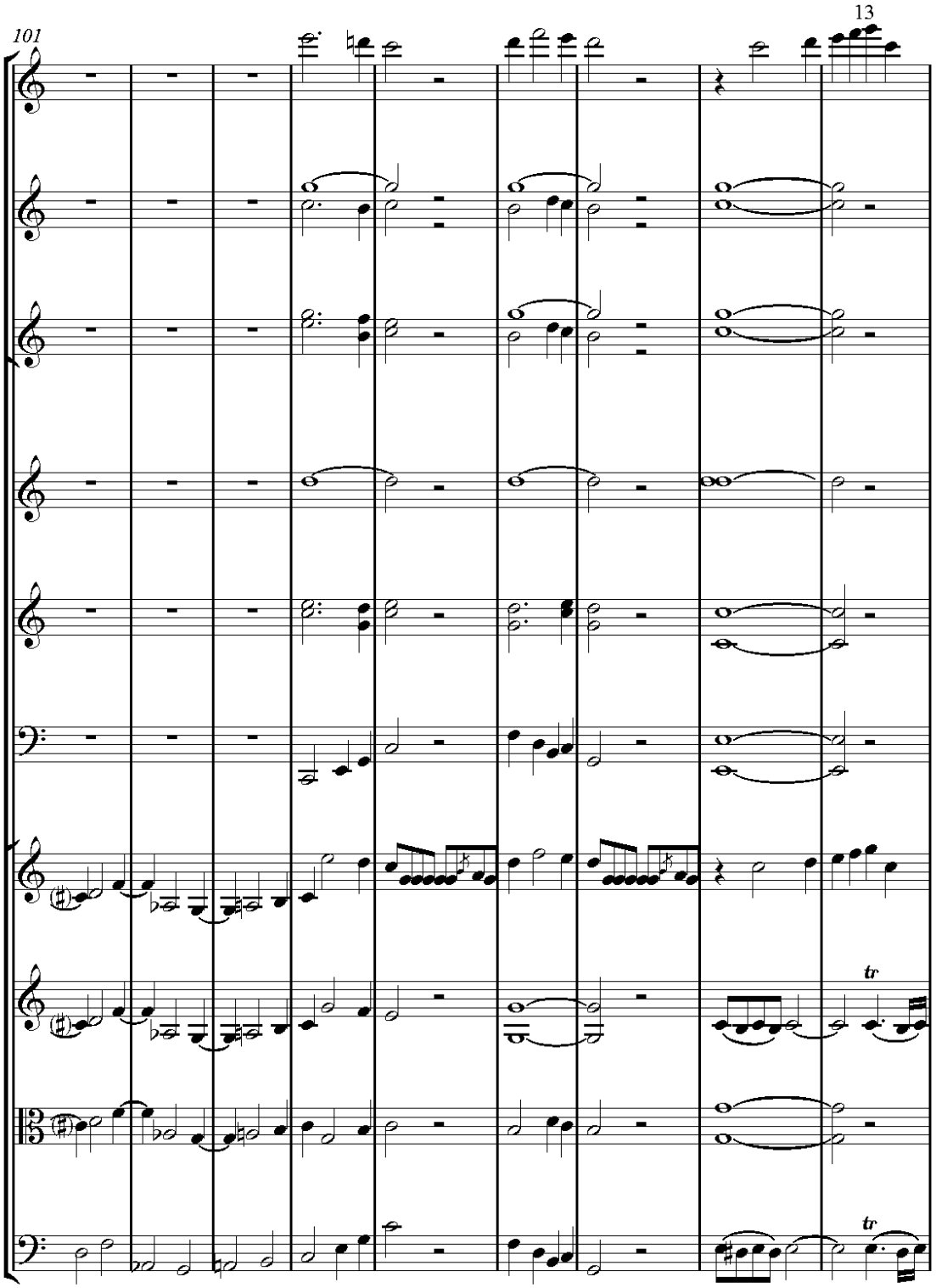

8
59
tr
tr
tr
tr
tr
tr

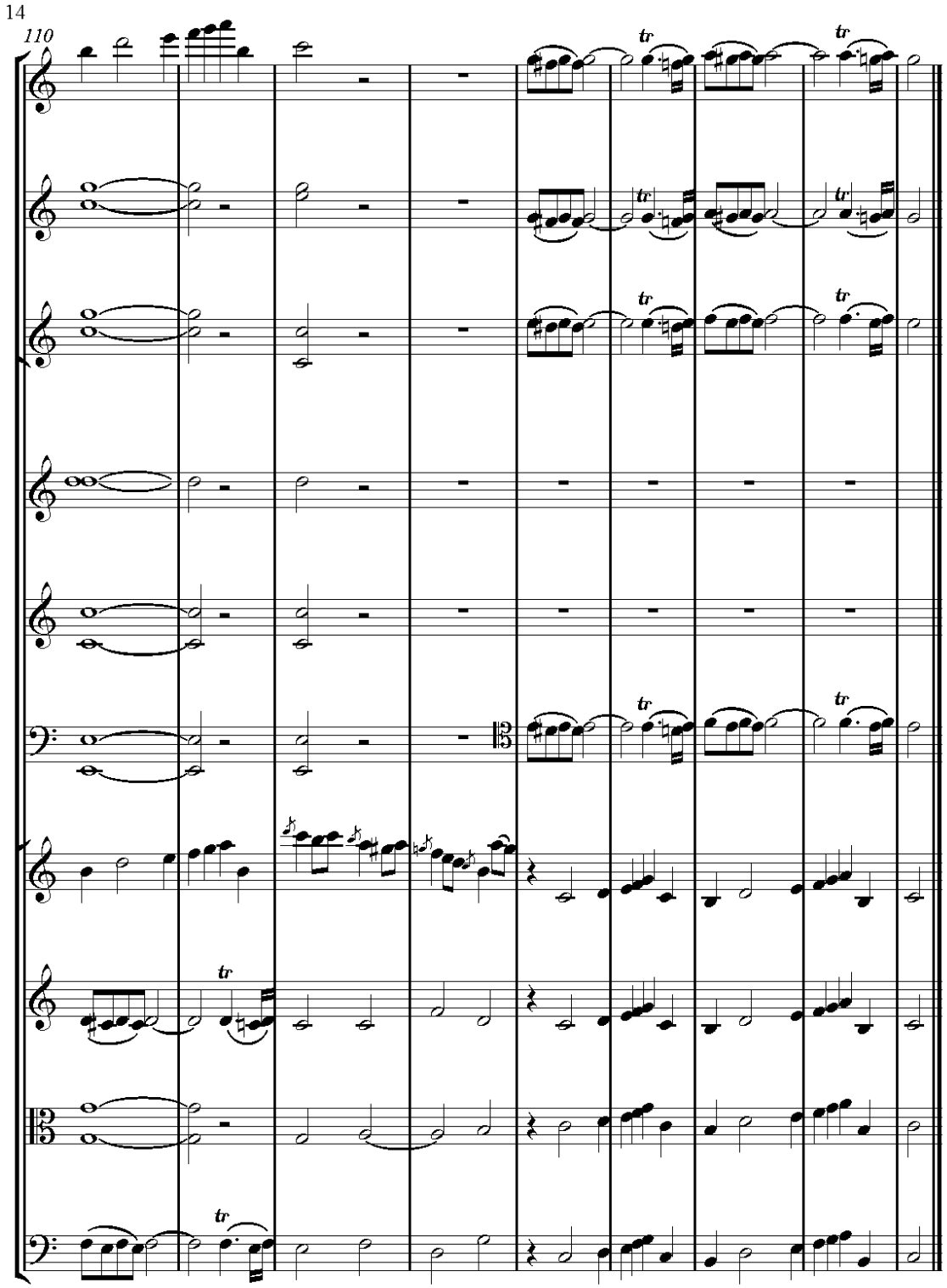

67
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr


10
75
tr
tr
tr
tr


83
11


12
92
tr
tr
tr
tr
tr
tr

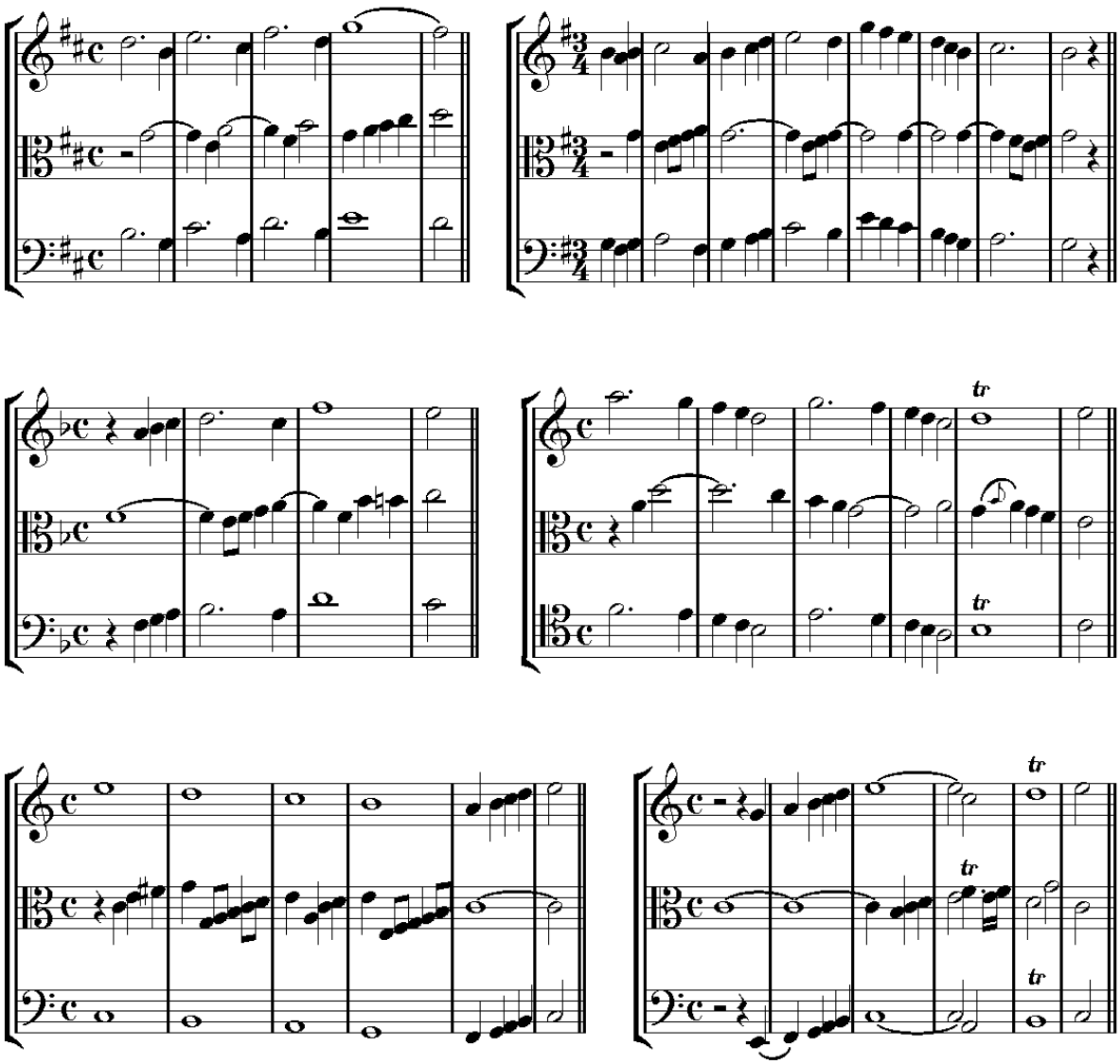

101
13
tr
tr



Příklad 288

Kromě tohoto využití (které jsme si právě uvedli) kontrapunktu v decimě vytvoříme také dvojitou fugu, jejíž dva subjekty jsou zkomponovány v tomto kontrapunktu. Ostatně nikdy nechybí příležitosti k využití nějakého kontrapunktu. Často se ohlašují géniovi, který zná všechny prostředky svého umění.

Uvedeme si několik příkladů modelů kontrapunktu v decimě (viz příklad č. 289).



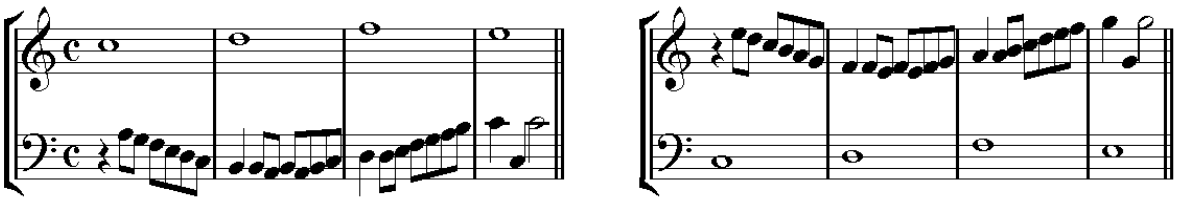
Příklad 289

V šesti případech příkladu č. 289 hlasy A a B obsahují kontrapunkt, jehož převrat se realizuje mezi hlasy B a C. Tři hlasy se všude mohou provádět také současně, pokud hlas B zůstává buď středním hlasem, nebo se stává nejvyšším hlasem.

5. Kontrapunkt v duodecimě

Kontrapunkt v duodecimě je méně bohatý než kontrapunkt v decimě. To ovšem nebrání tomu, abychom ho vhodně použili, jak uvidíme.

Uvedeme si model tohoto kontrapunktu (viz příklad č. 290).

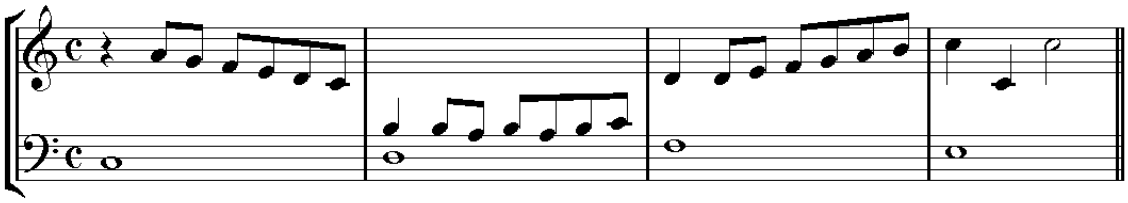


Příklad 290

Čtyři tóny prvního subjektu sloužily jako motiv finální věty Mozartovy Symfonie C dur.

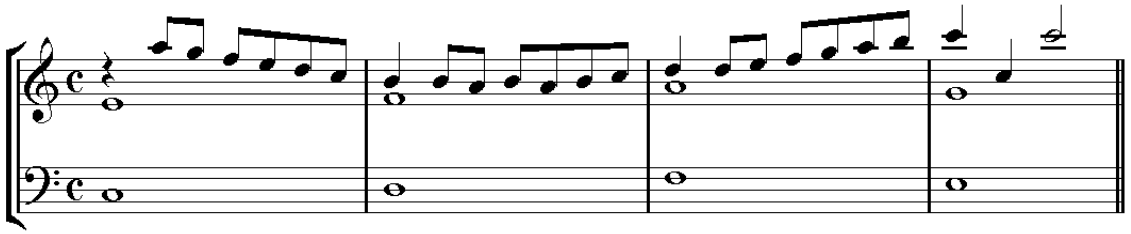
Když chceme vytvořit důležitou skladbu s podobným kontrapunktem, tak začneme tím, že ho pozorně prozkoumáme, jestli neobjevíme, zda jeho model obsahuje některé jedinečné vlastnosti (z hlediska harmonie) bez ohledu na jeho převrat v duodecimě. Takovým průzkumem zjistíme, že:

1. předcházející kontrapunkt č. 1 je současně převratný v oktávě (viz příklad č. 291);



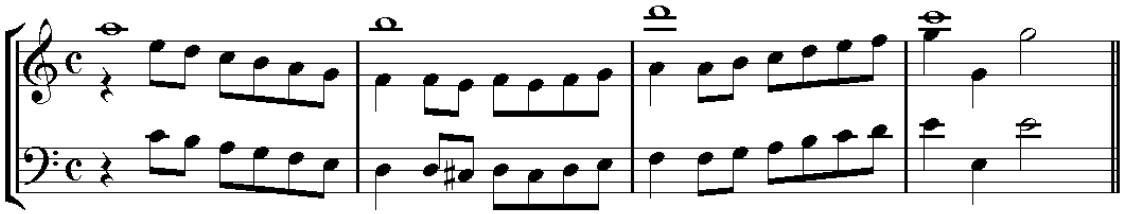
Příklad 291

2. v posledním případě se může první subjekt zdvojit vrchními terciemi (viz příklad č. 292);



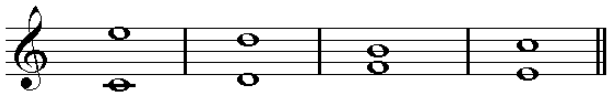
Příklad 292

3. model č. 2 je rovněž převratný v oktávě a druhý subjekt se může zdvojit vrchními terciemi, jako například v následující transpozici č. 2 (viz příklad č. 293);



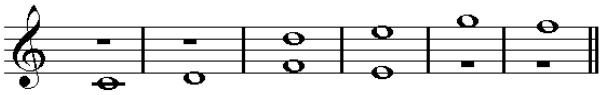
Příklad 293

4. první subjekt můžeme použít v protipohybu (inverzi) společně s prvním subjektem v jeho původním pohybu (viz příklad č. 294);



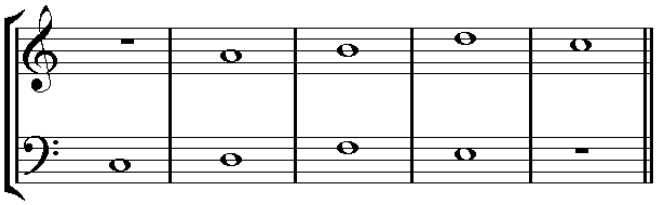
Příklad 294

5. první subjekt můžeme imitovat v odstupu dvou taktů (viz příklad č. 295);



Příklad 295

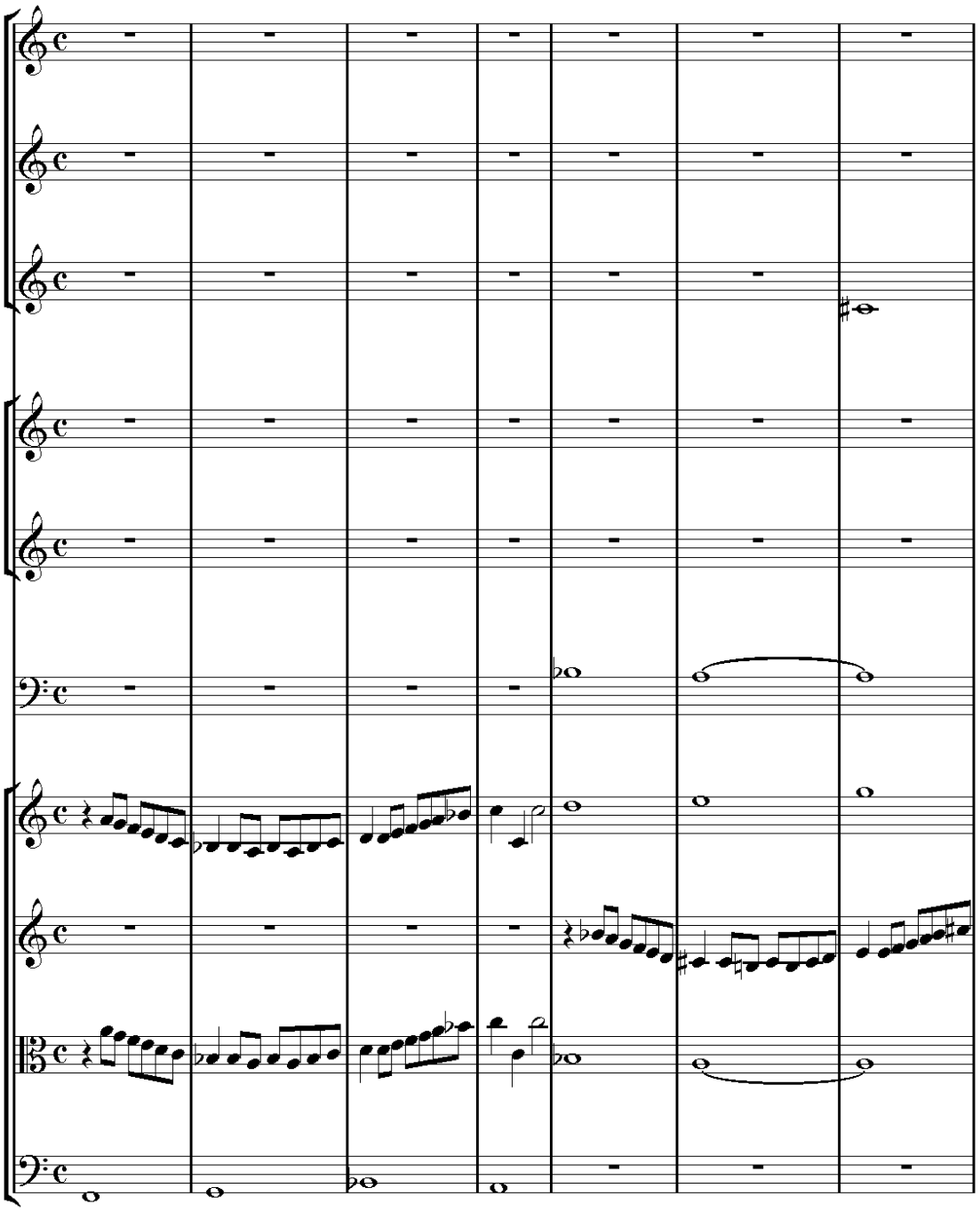
6. první subjekt můžeme imitovat také v odstupu jednoho taktu (viz příklad č. 296).

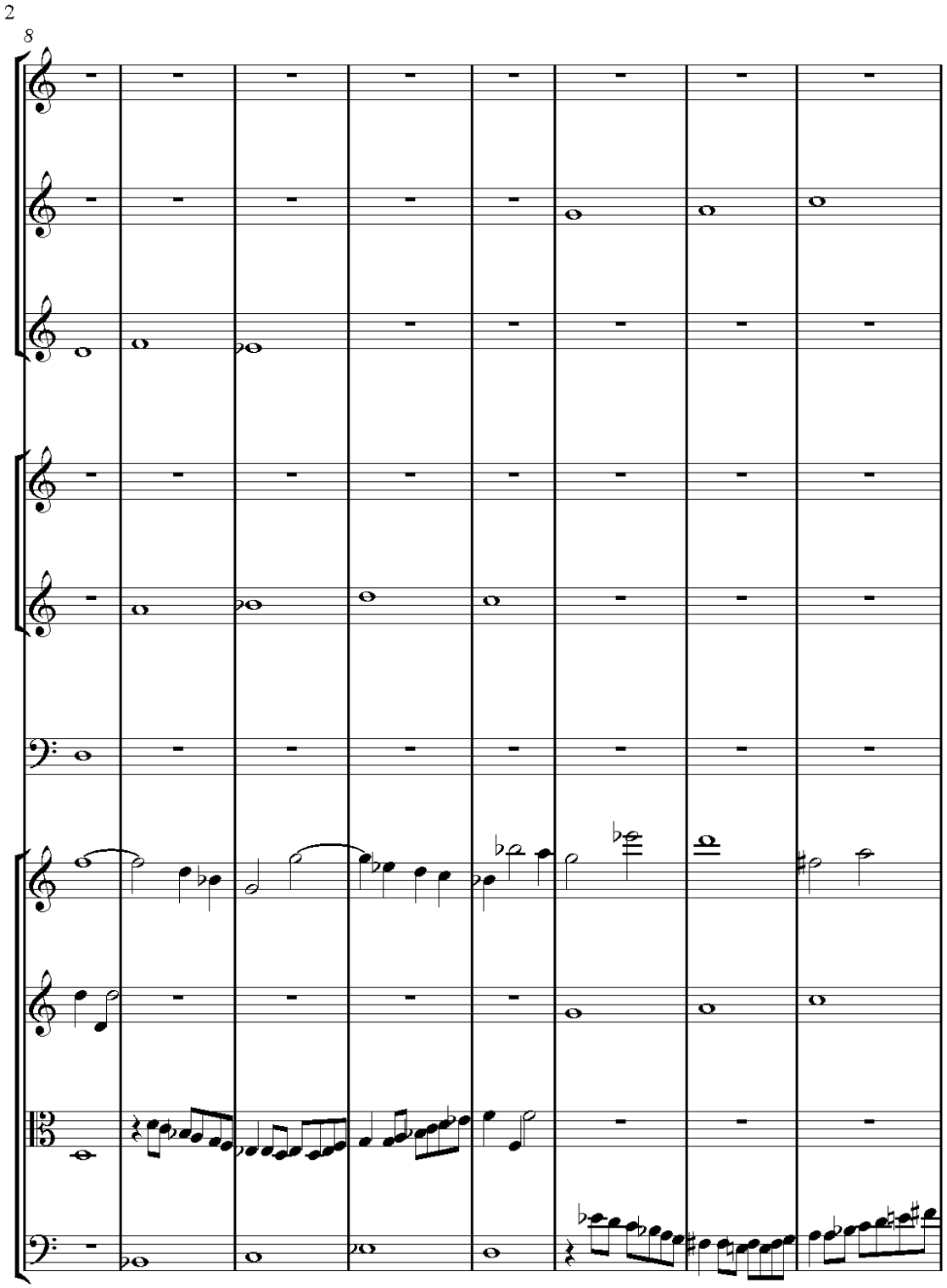


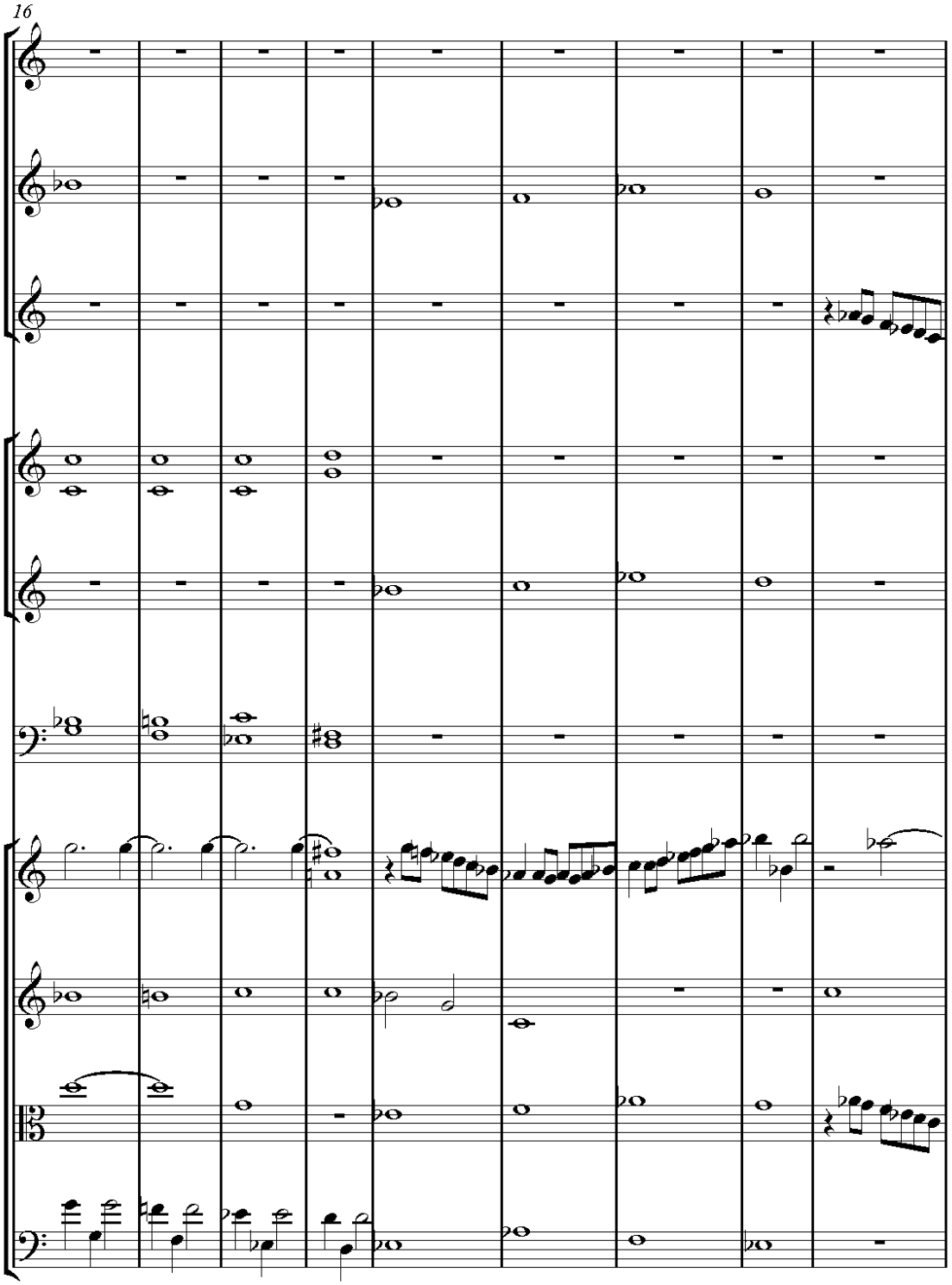
Příklad 296

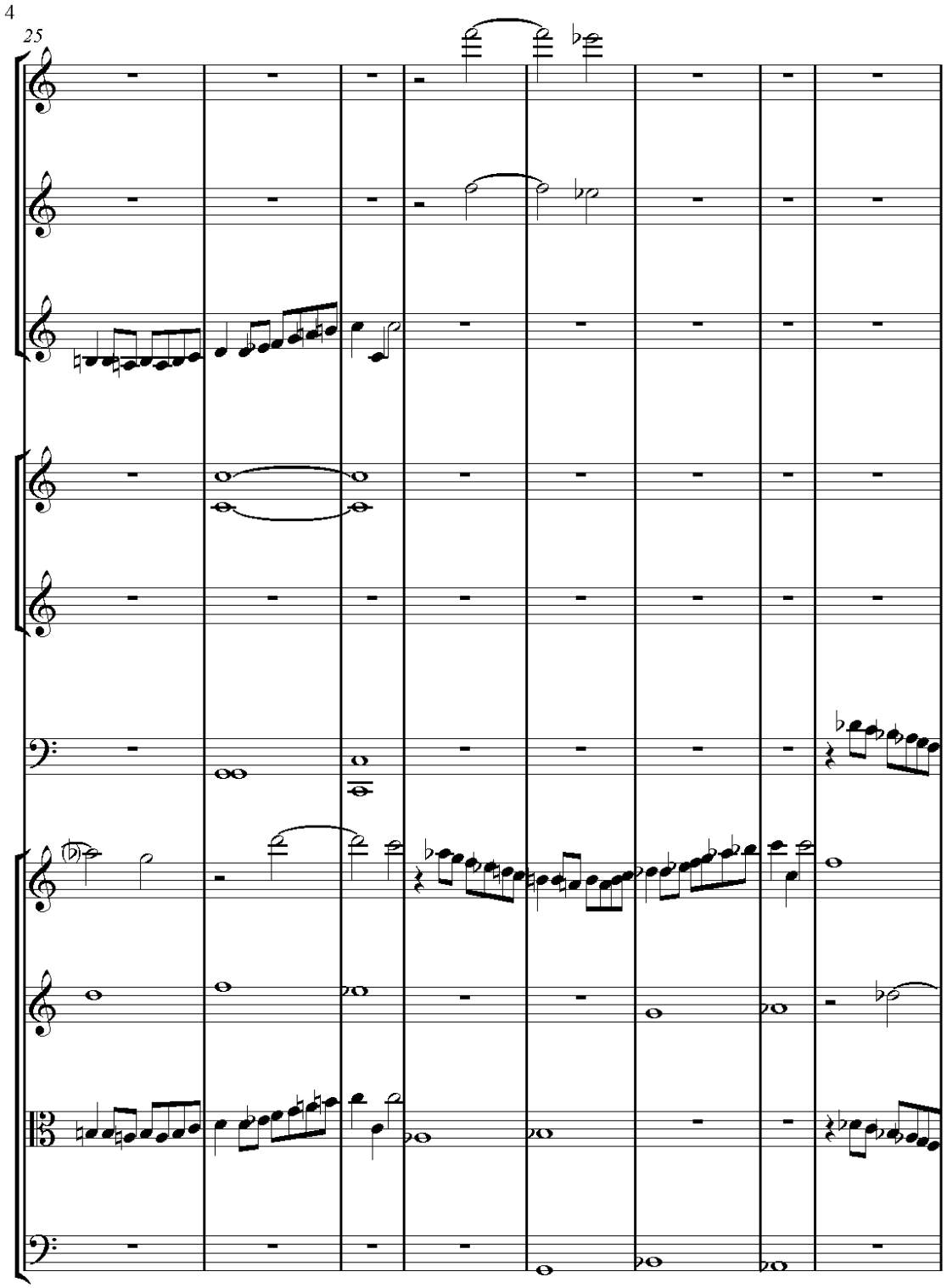
Když skladatel nalezne tyto vlastností, musí hledat, jak by tuto látku vhodně a účinně umístil v průběhu hudební kompozice, která by takovou práci mohla obsahovat. Vhodnou kompozicí by například mohla být předehra, věta symfonie v tempu *allegro* (v první nebo v poslední větě), kvartet, kvintet atd.

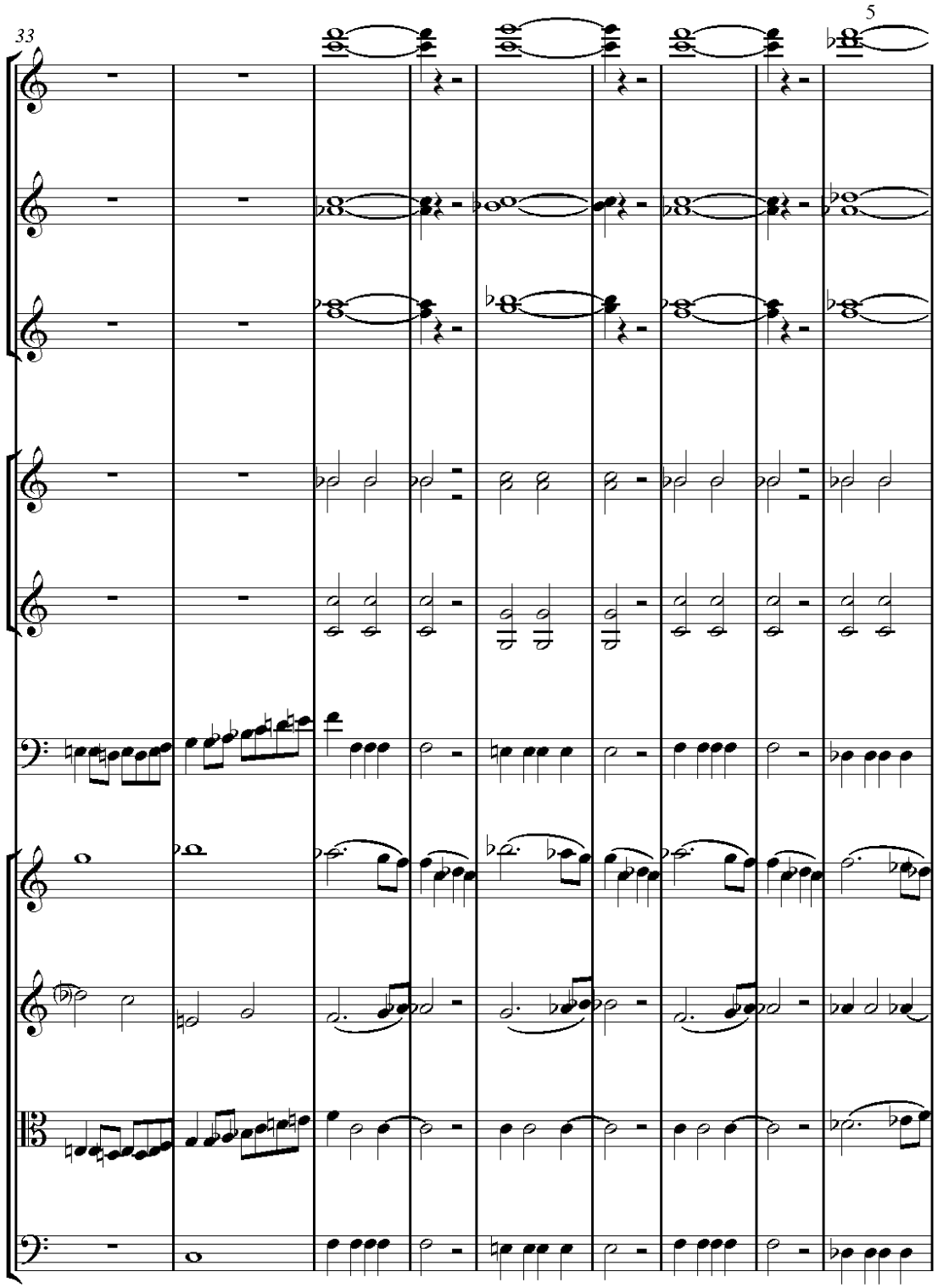
Následující příklad č. 297 je fragmentem předehry nebo symfonie pro velký orchestr. Uvedený fragment je téměř celý vytvořen ze dvou subjektů předcházejícího kontrapunktu.

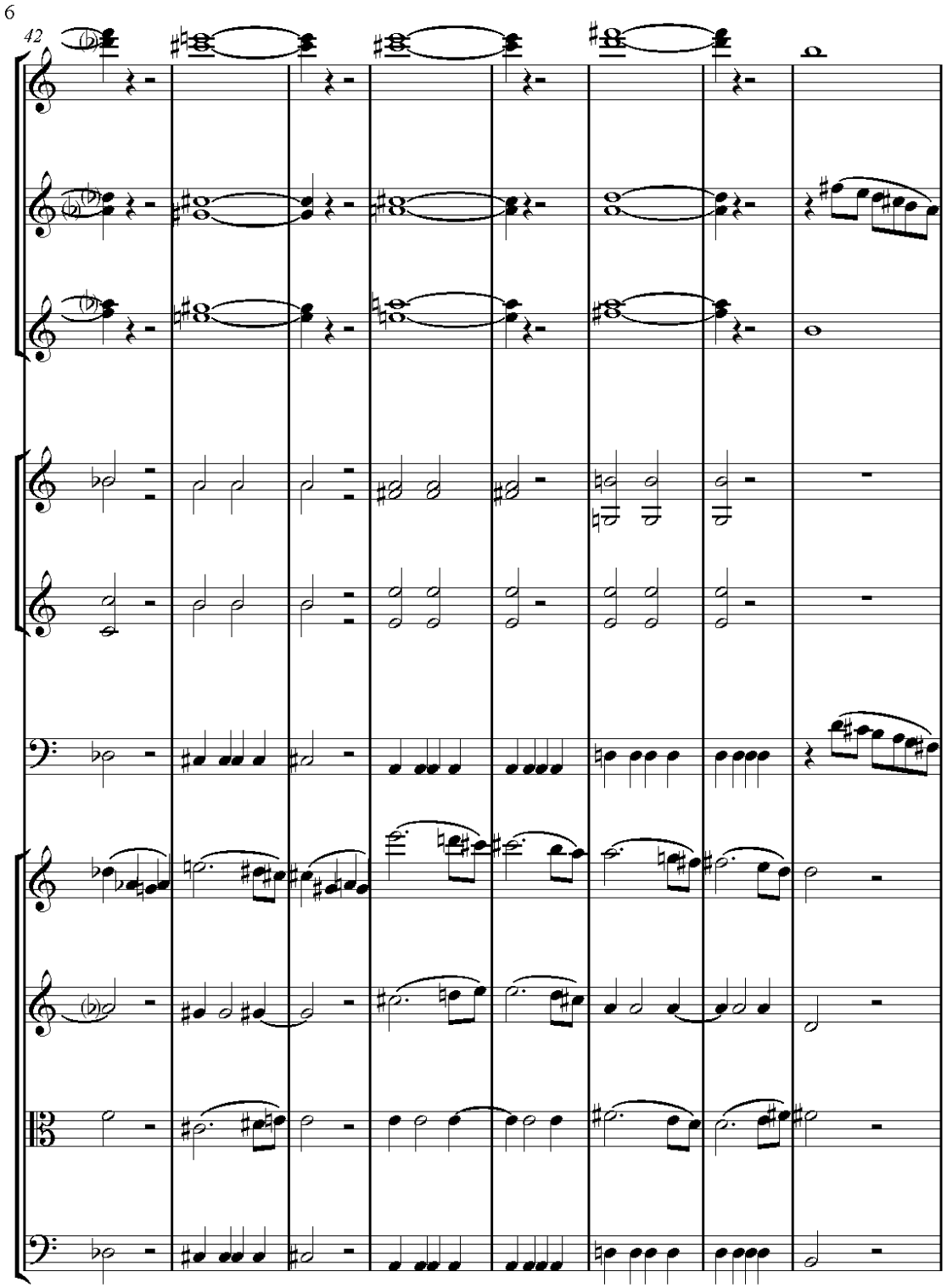


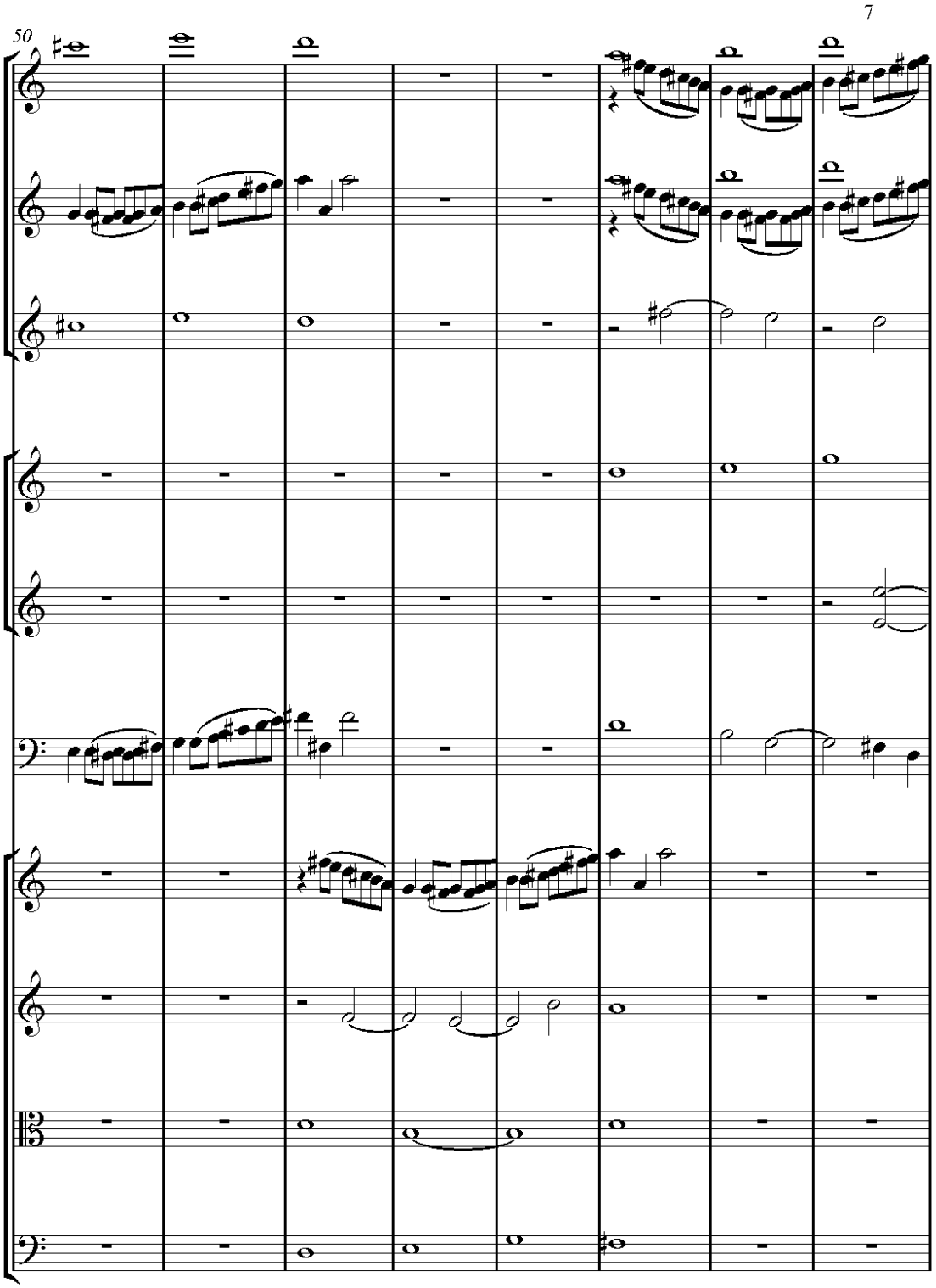

2
8

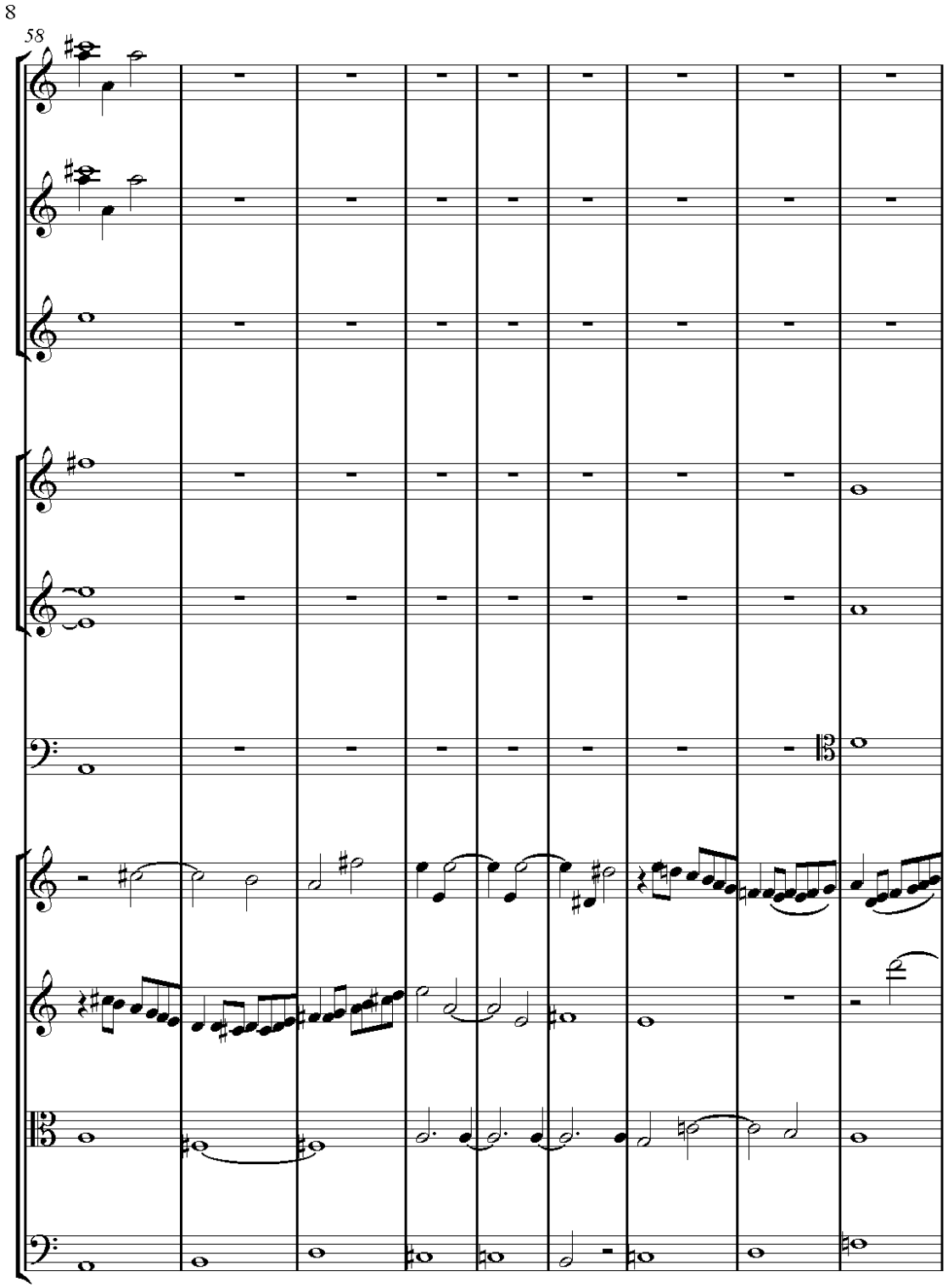

16

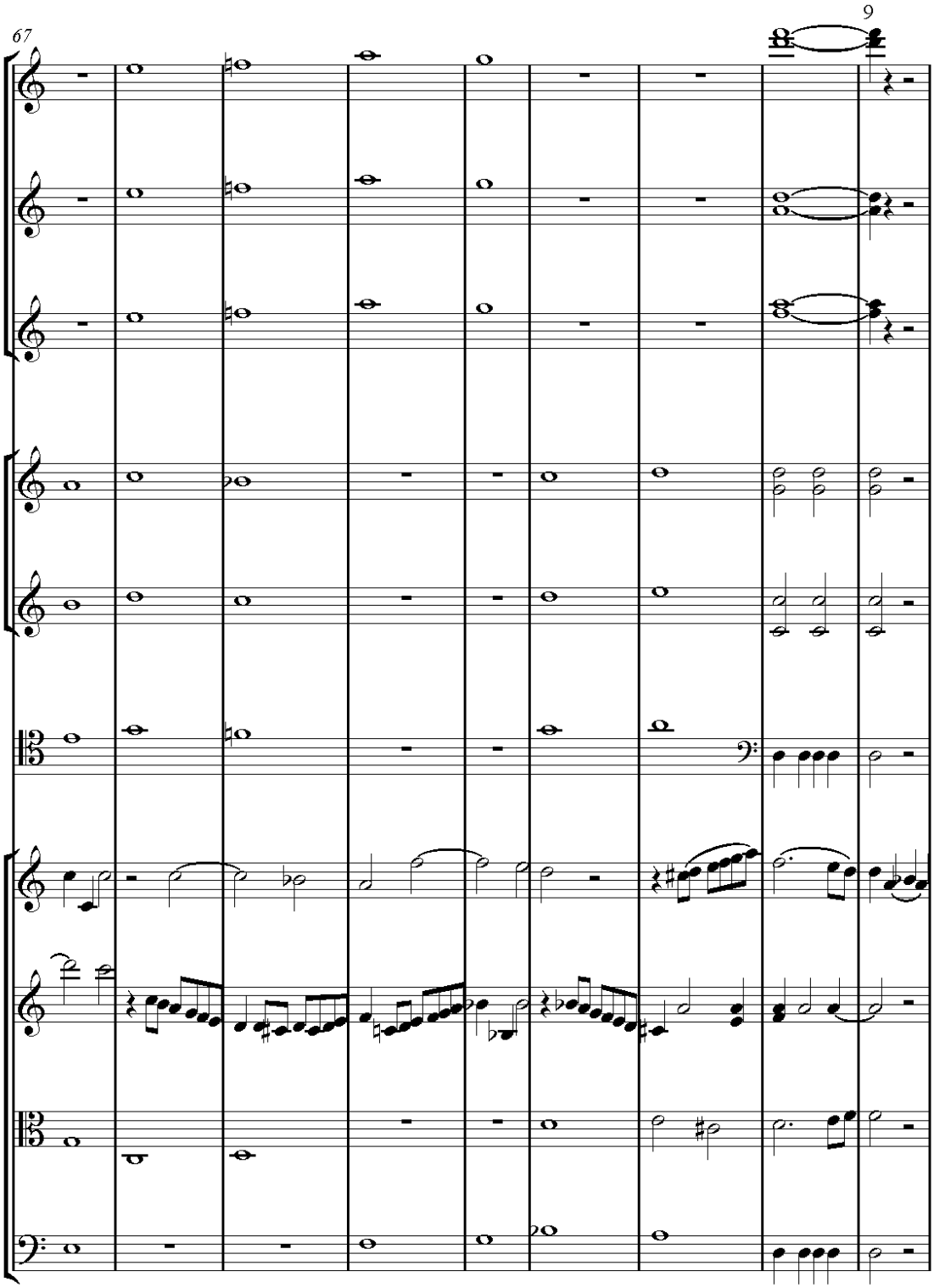

4
25

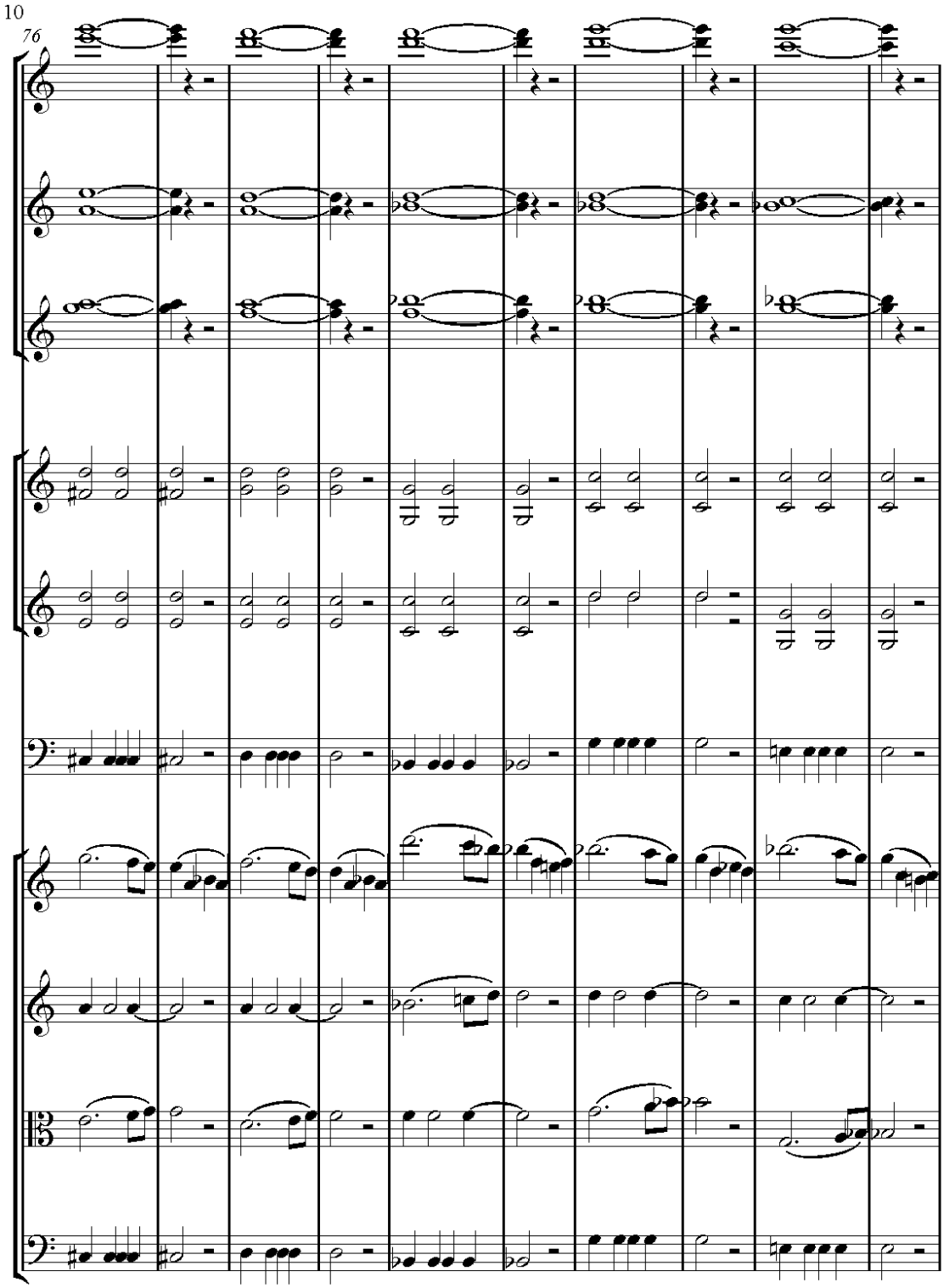

33
5

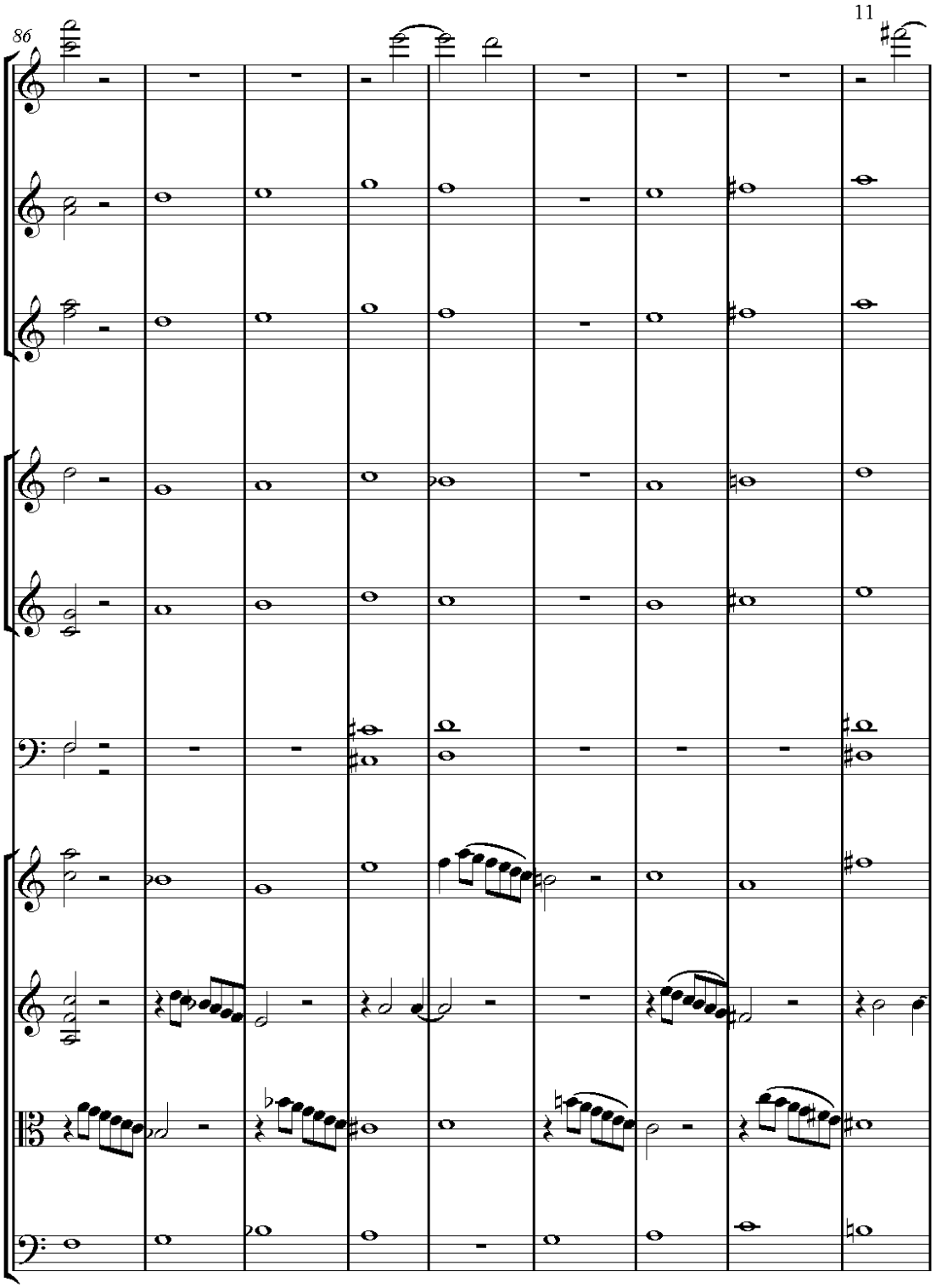

6
42

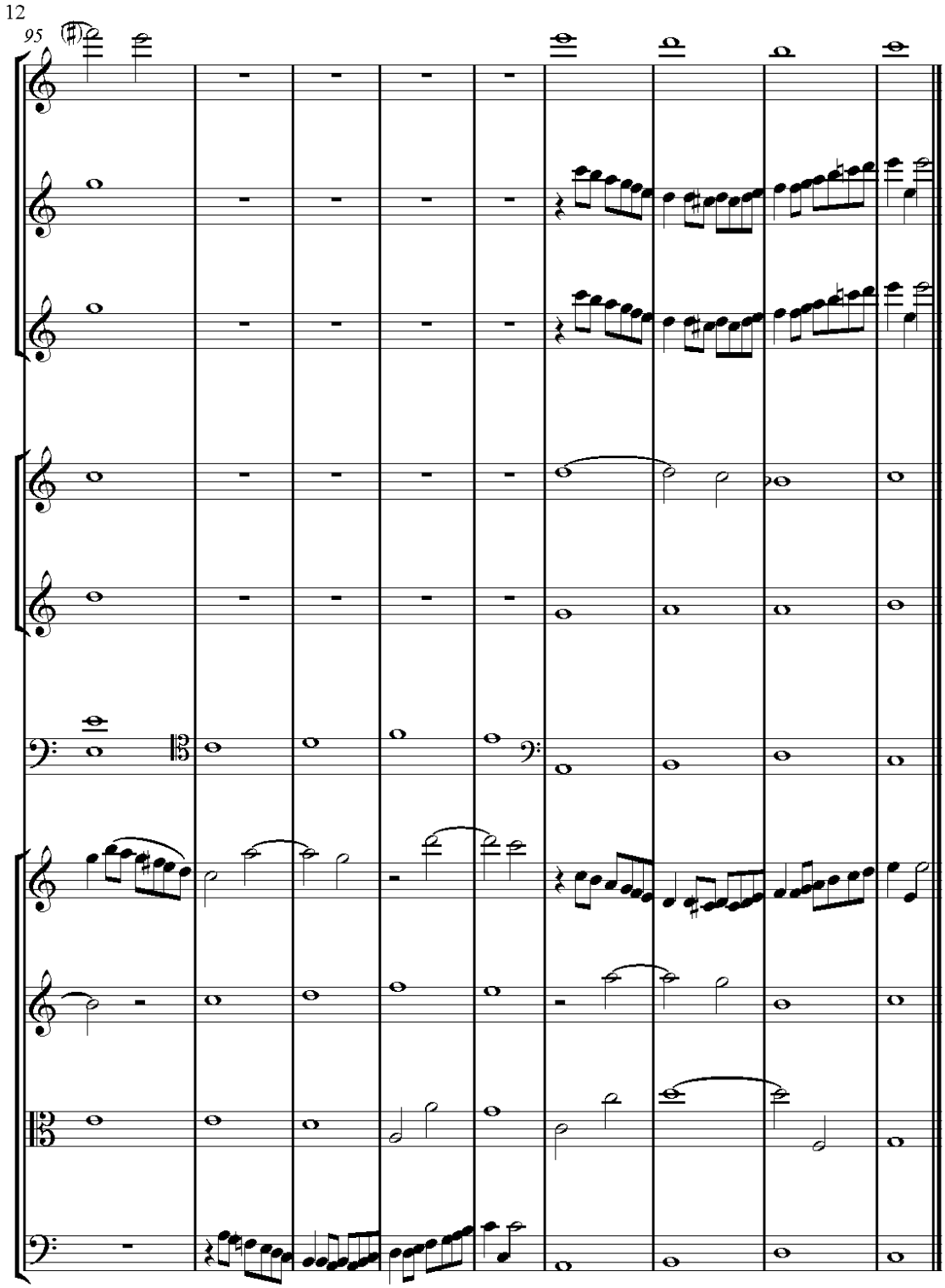

7
50


8
58


67
9


10
76

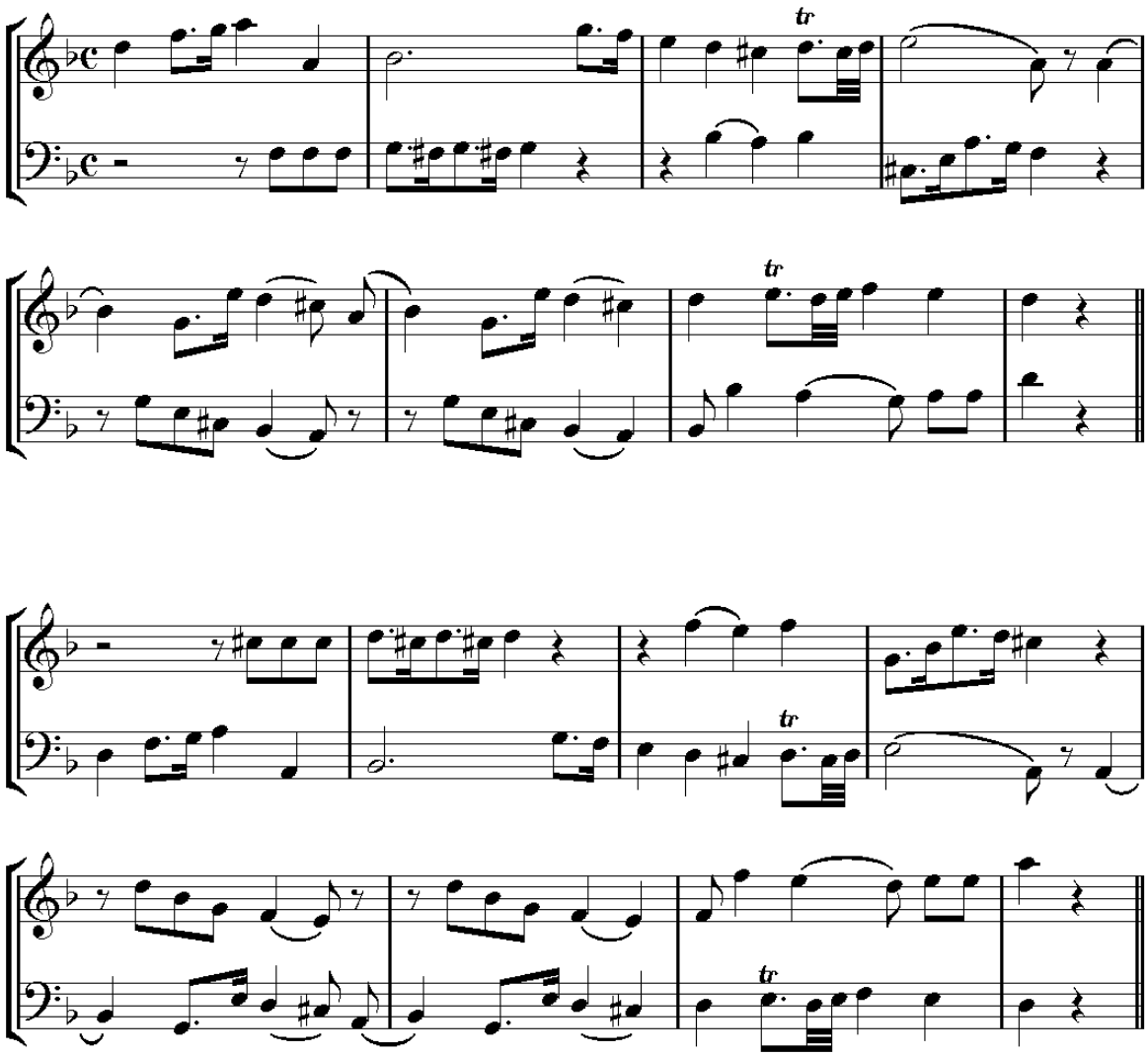

86
11



Příklad 297

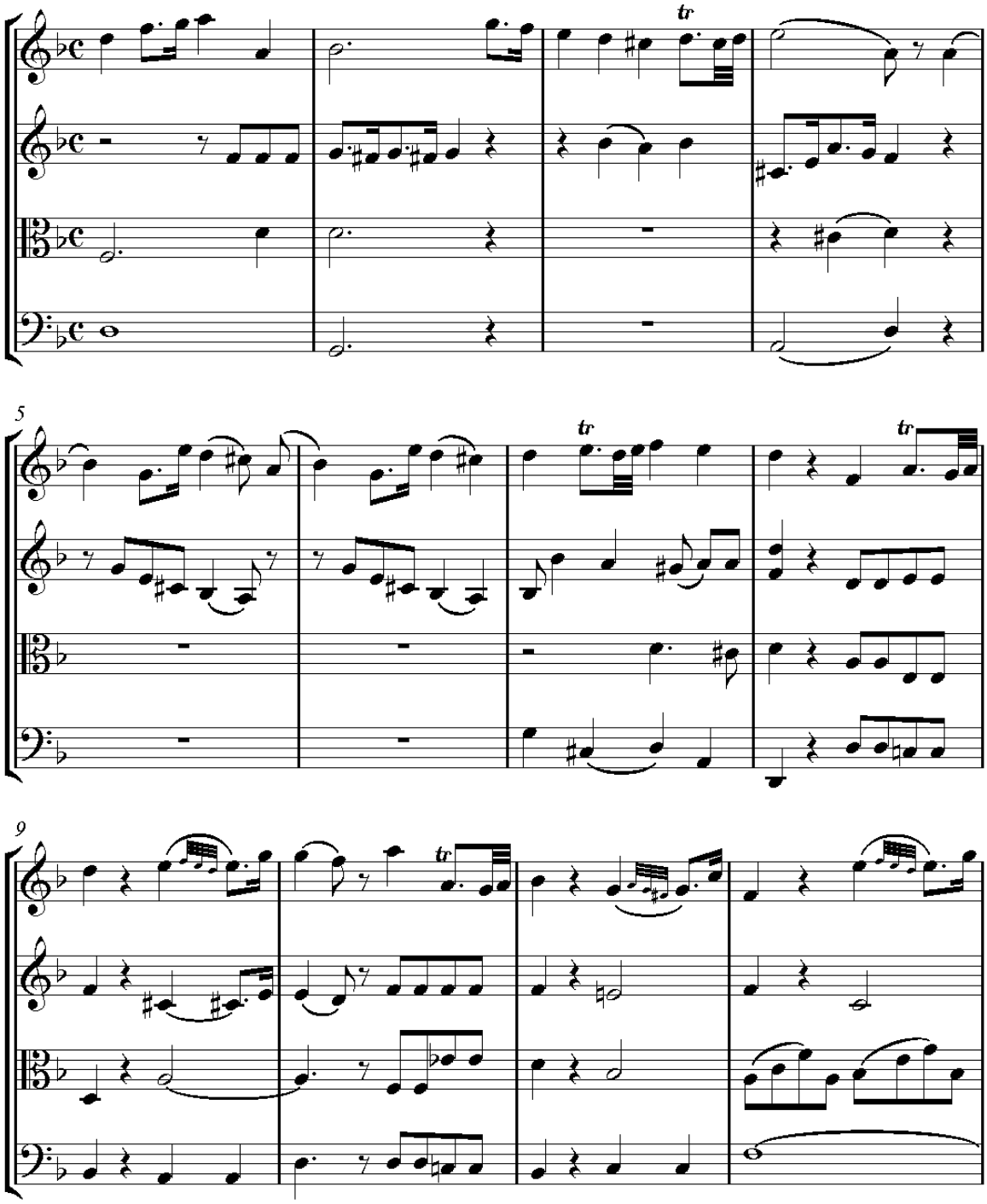
Předcházející využití kontrapunktu v duodecimě je nejdůležitější. Dvojitá fuga se dvěma subjekty se tvoří také v tomto kontrapunktu. Ostatně jsme si již všimli, že talentovanému člověku se vždy hojně dostává vhodných příležitostí k umístění nějakého kontrapunktu.

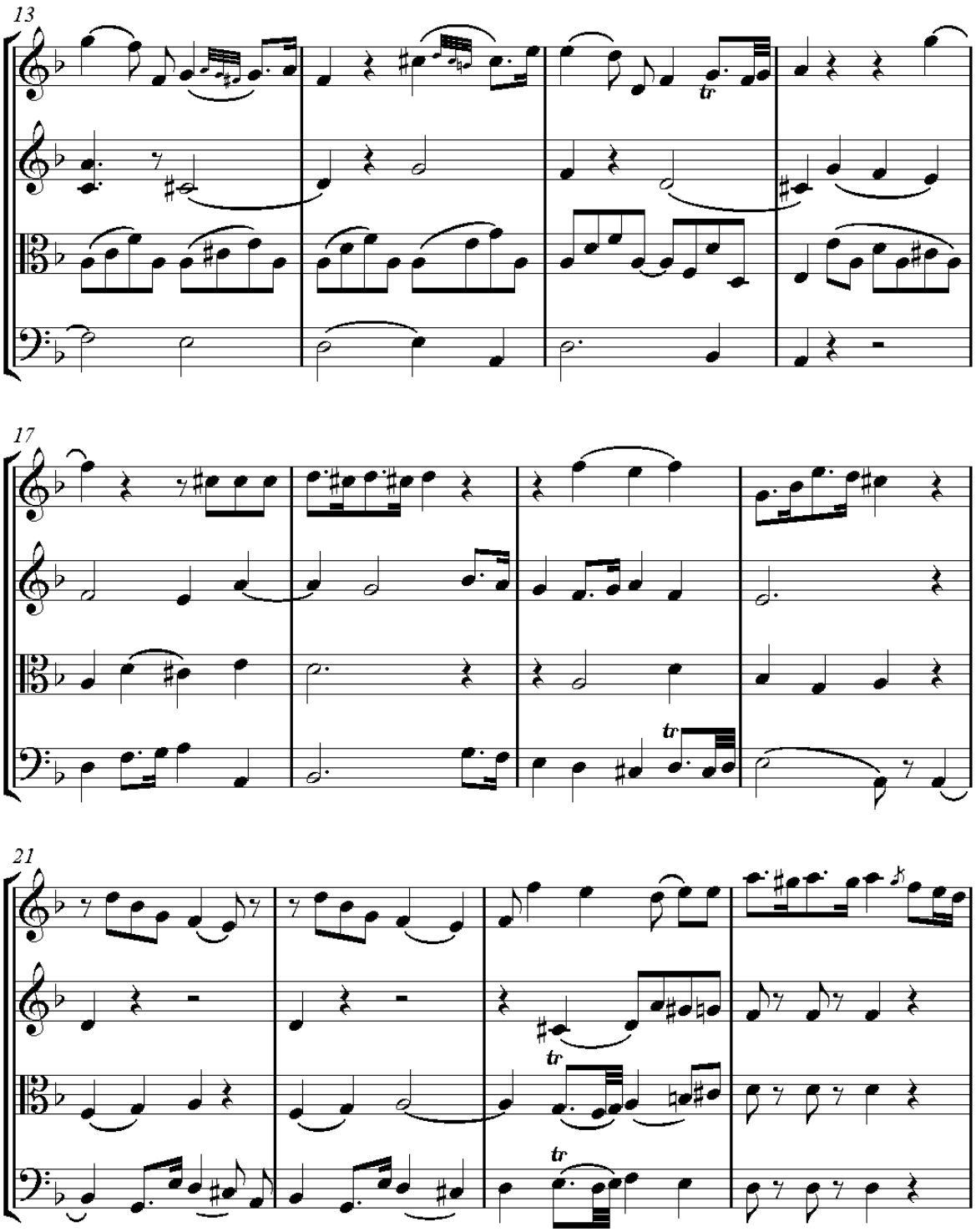
V příkladu č. 298 si předvedeme *marche funèbre*, u něhož jsme pochybovali, jestli nalezneme kontrapunkt v duodecimě, který je zde ovšem přesto využitý, jak můžeme vidět v následujícím modelu.

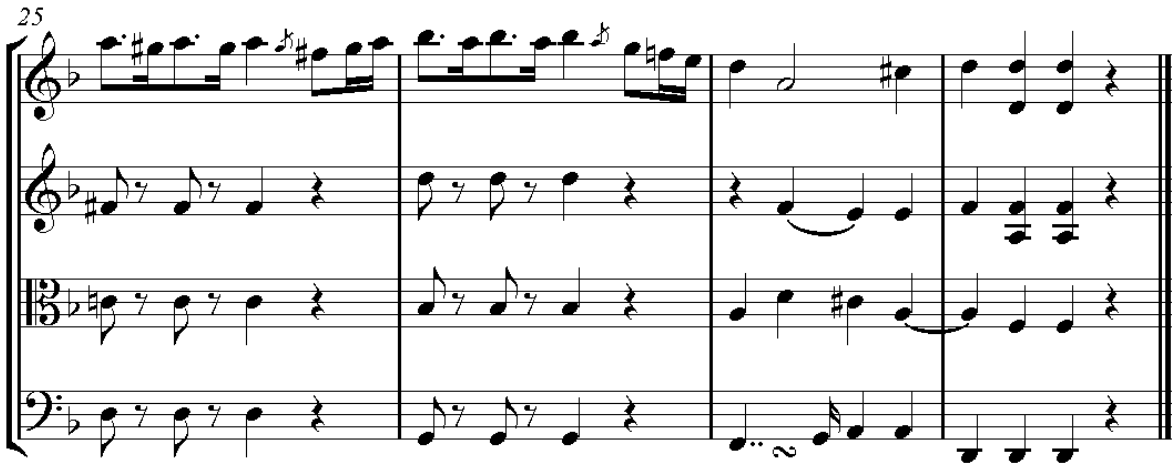


Příklad 298

Marche funèbre v kontrapunktu v duodecimě (viz příklad č. 299).

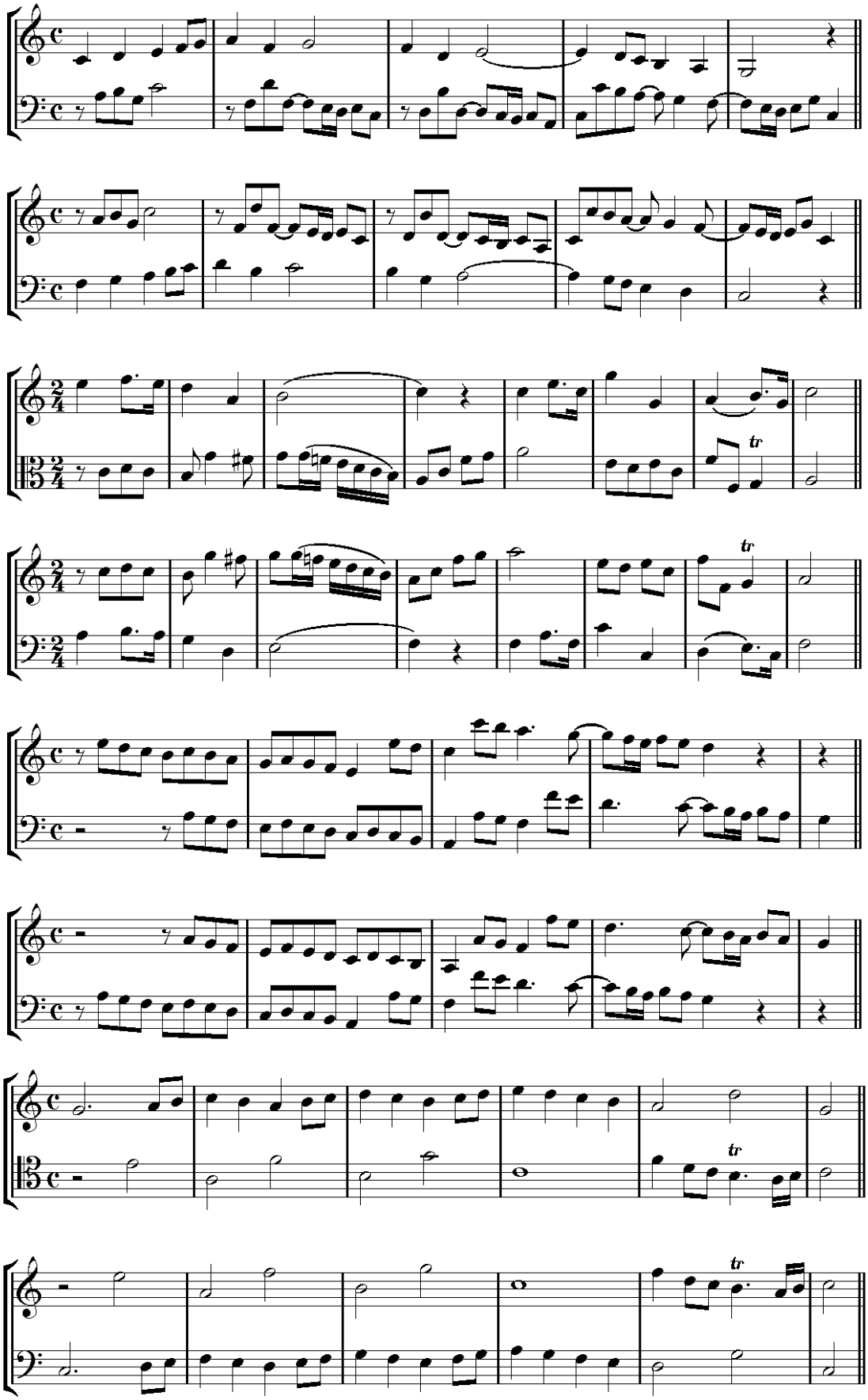



13
tr
17
tr
21
tr
tr



Příklad 299

Ukážeme si několik příkladů kontrapunktu v duodecimě, z nichž první tři jsou pro nástroje a čtvrtý pro vokální hlasy (viz příklad č. 300).


tr
tr
tr
tr
tr

Příklad 300

Prokázali jsme nepopiratelnou užitečnost a důležitost pěti hlavních kontrapunktů. Zakončíme následující poznámkou:

Při tvorbě modelu některého z kontrapunktů nemusíme vynikat výrazným talentem. Pod vedením schopného učitele k tomu postačuje několikaměsíční cvičení a návyk. Ale musíme mít tvůrčí schopnost, imaginaci a rozsáhlé prostředky, abychom kontrapunkt vhodně a úspěšně tvořili a využívali.

TŘETÍ KNIHA

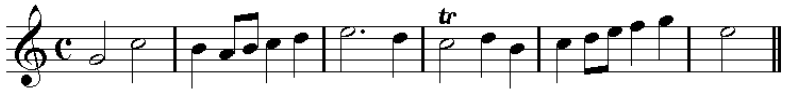
I.

O imitacích

Slovo imitace má zvláštní význam, pokud ho zvažujeme z harmonického hlediska. Imitace je z tohoto hlediska pouze *opakování* nebo *posouvání* melodie, fráze, melodické linie, několikatónové melodické figury, často dokonce jen jedné stupnice nebo její části. Toto více nebo méně *sevřené* posouvání se v jakémkoli množství musí realizovat mezi různými hlasy. Imitaci vytváříme tím, že melodii přenášíme z jednoho hlasu do druhého. Zpravidla se to může realizovat dvěma následujícími způsoby:

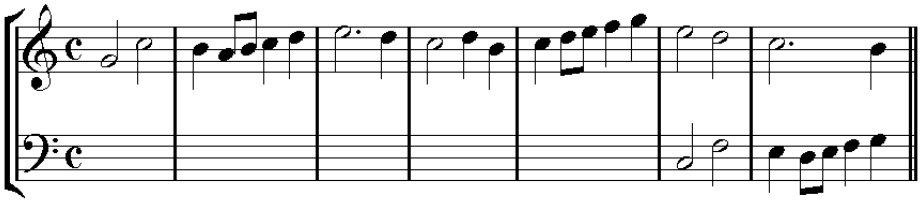
1. V jednom hlase zaznívá melodie. Jakmile je ukončena, druhý hlas opakuje stejnou melodii buď úplně nebo částečně v unisonu nebo v jakémkoli jiném intervalu, a přitom buď moduluje, nebo zůstává ve stejné tónině. Tyto imitace budeme označovat jako *prosté (obvyklé) imitace /imitations ordinaires/*. Lze je snadno nalézt, a proto jsou méně ceněné než ty, které ještě poznáme.
2. V jednom hlase zaznívá melodie. Dříve než je ukončena, druhý hlas opakuje stejnou melodii v jakémkoli intervalu a ve větším či menším odstupu. Tyto poslední imitace vyžadují více talentu a více dovednosti ze strany skladatele. Budeme je označovat jako *umělé (vědecké) imitace /imitations scientifiques/*.

Vytvoříme šestitaktovou melodii (viz příklad č. 301).



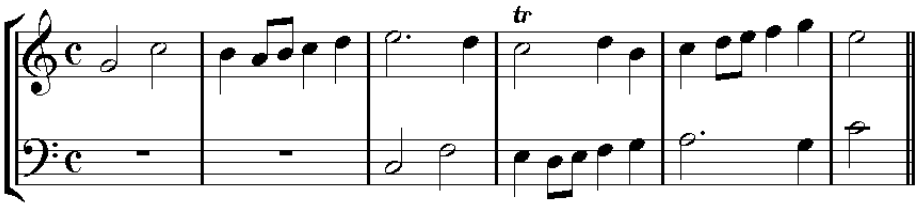
Příklad 301

Jestliže druhý hlas tuto melodii opakuje od šestého taktu, pak je imitace prostá (obvyklá) (viz příklad č. 302).



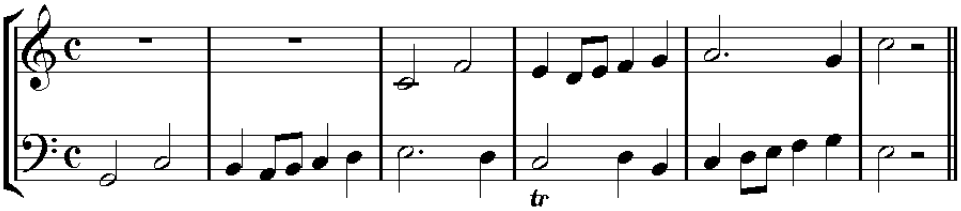
Příklad 302

Pokud ovšem imitující hlas nastupuje již ve třetím taktu, tak je imitace umělá (vědecká) (viz příklad č. 303).



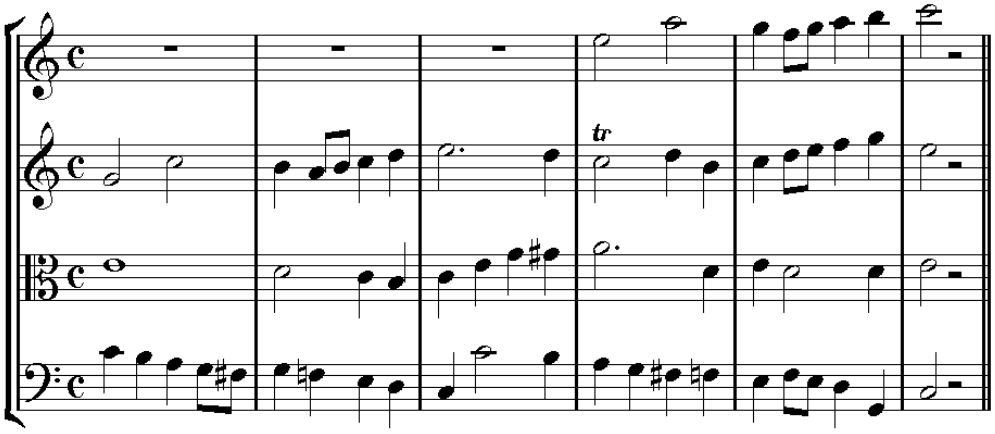
Příklad 303

Imitace v příkladu č. 303 je v intervalu spodní kvinty, to znamená, že hlas notové osnovy B napodobuje melodii hlasu A o kvintu (nebo duodecimu) níž. Pokud to harmonie umožní, tak se tento druh imitace může realizovat v unisonu, sekundě, tercii, kvartě, kvintě, sextě, septimě, nebo oktávě, jak ve spodních, tak vrchních intervalech. Při převratu příkladu 303 bude stejná imitace ve vrchní kvartě, protože melodie hlasu B je o kvartu (nebo o undecimu) výš než melodie hlasu A (viz příklad č. 304).



Příklad 304

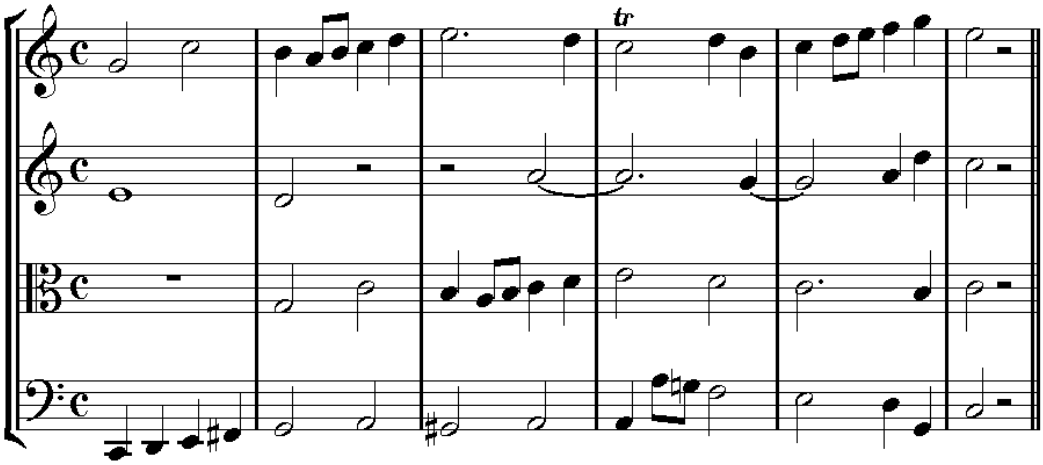
Imitující hlas může být vyšší nebo nižší než hlas imitovaný. Příklad 303 je náhodou převratný. Tuto kvalitu nemůžeme vyžadovat v každé imitaci: jedna imitace je správná, jakmile je správná její harmonie, a nezáleží na tom, zda je převratná nebo není. Odstup, v němž nastupuje imitující hlas, je libovolný (takže předcházející melodii bychom namísto třetího taktu mohli nechat imitovat od druhého nebo od čtvrtého taktu), pokud to harmonie dovolí. Na skladateli tak nezávisí, v *jakém* odstupu a v *jakém* intervalu utvoří imitaci, protože harmonie se tomu může stavět na odpor. Je zřejmé, že obratný tvůrce harmonie nalezne imitace i tam, kde by ji v harmonii méně zkušený, nebo méně zběhlý skladatel marně hledal. Abychom si vytvořili představu, předvedeme si zde různé analyzované imitace na předcházející náhodně zvolenou melodii. Tyto příklady budou současně sloužit pro předvedení správné ideje o prostředcích, které skladatelům imitace poskytují. Protože se tyto imitace nepoužívají pouze v dvojhlasé harmonii, ale také v tříhlasé a čtyřhlasé harmonii, uvedeme tyto příklady v čtyřhlase, neboť mnoho imitací by se nemohlo realizovat, pokud by nebyly doprovázeny vyplňujícími hlasy, které harmonii udělají jasnější a zejména správnější (viz příklad č. 305).



Příklad 305

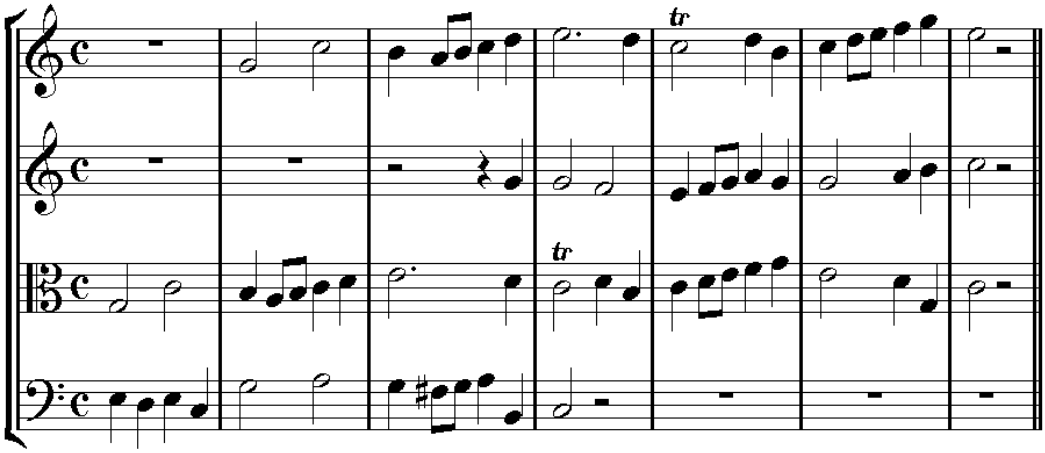
Jestliže imitace není v oktávě nebo v unisonu, imitující hlas může umístit půltón i tam, kde imitovaný hlas tvoří celý tón a obráceně, jako v příkladu č. 305. Hlas A zde také netvoří celý

motiv, protože tento příklad není *kánon*, ale pouze imitace, kterou můžeme kdekoli přerušit (o kánonech pojednáme v následující kapitole) (viz příklad č. 306).



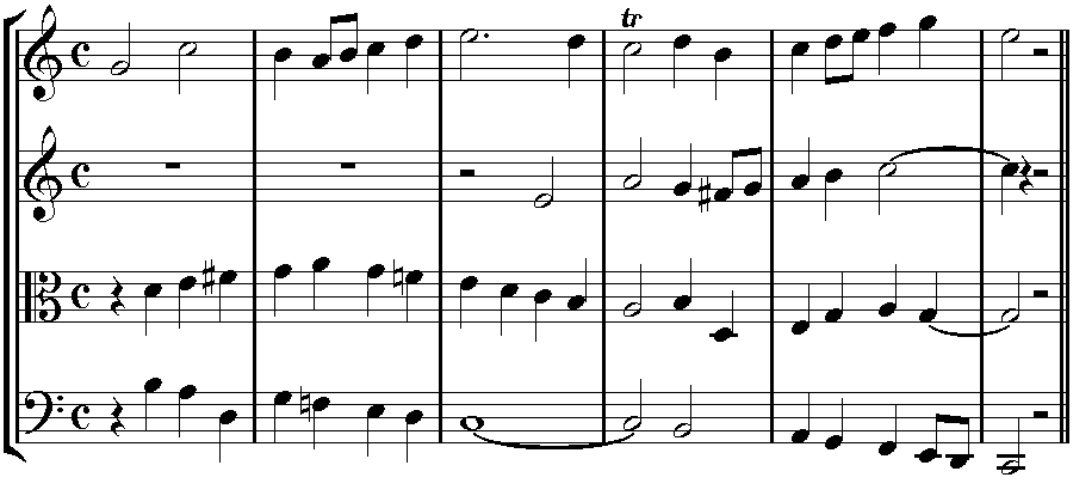
Příklad 306

Tato imitace je přerušena ve čtvrtém taktu, protože nemůže pokračovat bez harmonické chyby (viz příklad č. 307).



Příklad 307

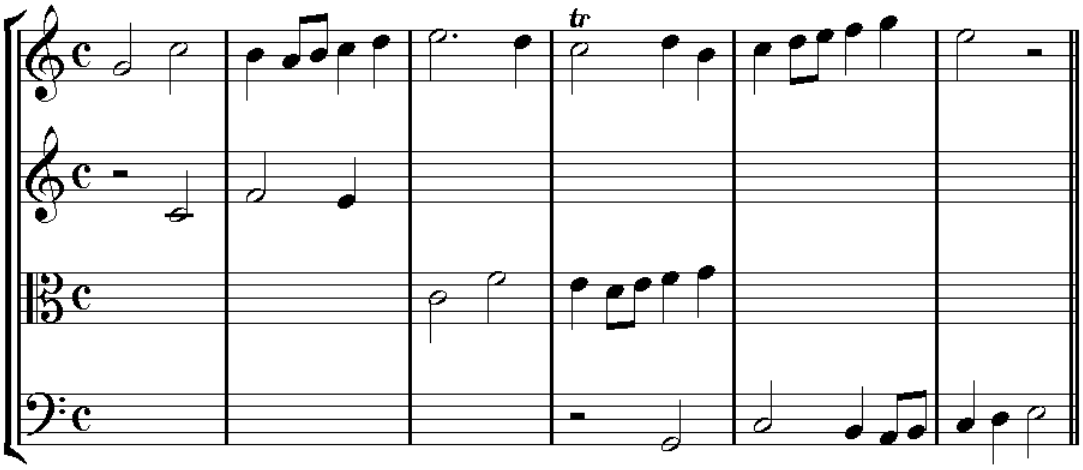
Tento příklad je již více než jednoduchou imitací. Je spíše kánonem, neboť motiv je zde imitován již od konce prvního taktu (viz příklad č. 308).



Příklad 308

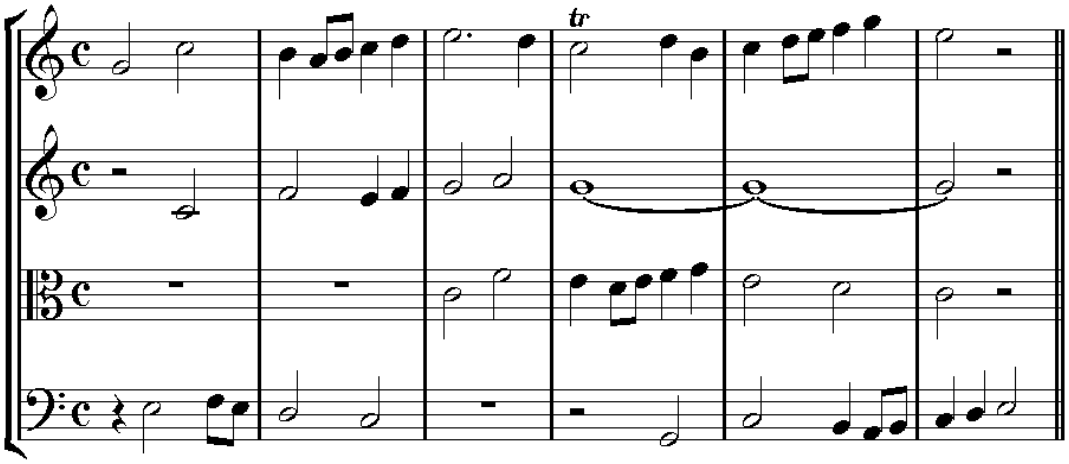
Abychom se v pátém taktu vyhnuli dvěma zakázaným kvintám, musí být v tomto příkladu imitující hlas umístěný níže než hlas imitovaný. Interval kvarty (tóny *c* a *f*) mezi těmito dvěma hlasy musí být opraven prostřednictvím doprovodu.

Často se také imituje pouze část motivu. Tato část se ovšem napodobuje ve všech doprovodných hlasech. Tyto imitace vyhledáme následujícím způsobem (viz příklad č. 309).



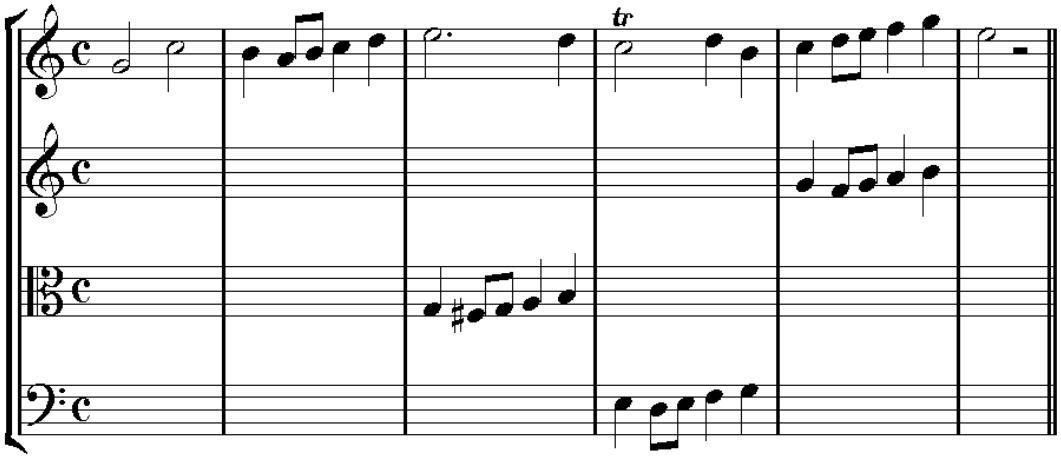
Příklad 309

Jakmile imitace nalezneme, doprovázíme je tří- nebo čtyřhlasou harmonií, přičemž každou imitaci předchází pomlka, aby se více zvýraznila (viz příklad č. 310).



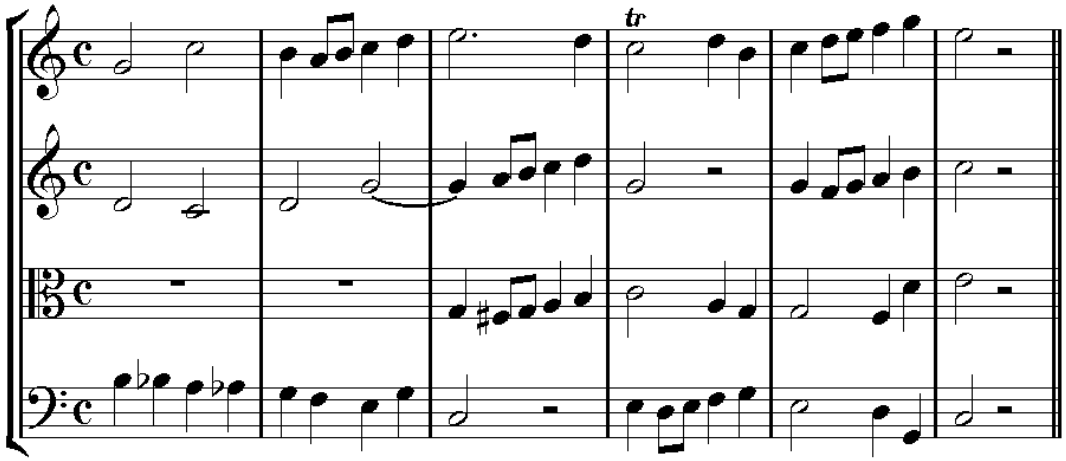
Příklad 310

Imitační práce se vždy netvoří s hlavou motivu: můžeme ji zkoušet také s jinou částí stejného motivu. V následujícím příkladu č. 311 všechny imitace vznikají pouze z druhého taktu.



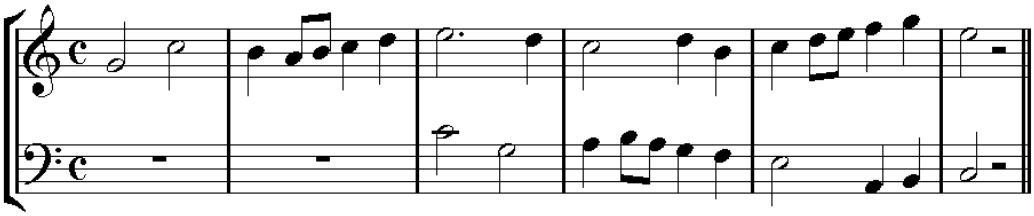
Příklad 311

Tyto imitace se potom budou doprovázet tří- nebo čtyřhlasou harmonií (viz příklad č. 312).



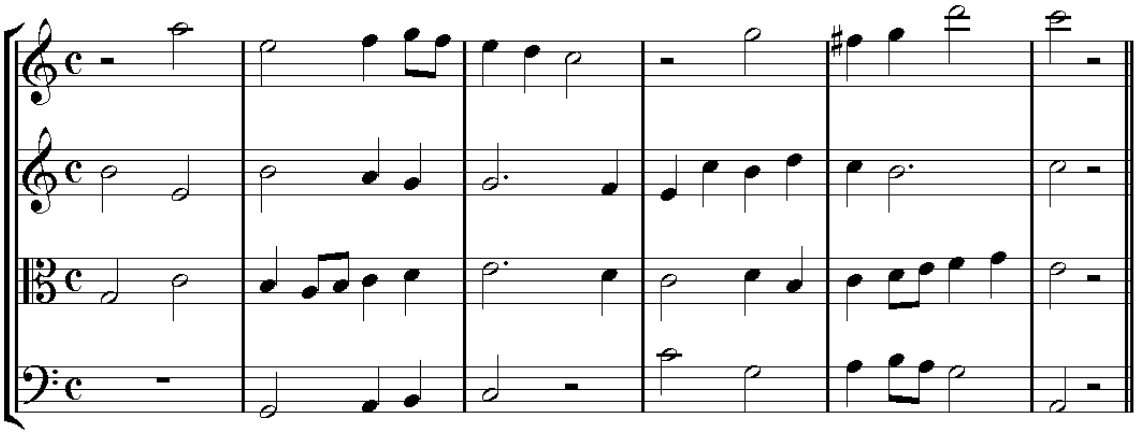
Příklad 312

Neimitujeme vždy pouze v *rovném pohybu*, ale někdy také v *protipohybu (inverzi)*. Připomeňme si nyní, co jsme si řekli na s. 138 o melodiích v protipohybu (inverzi). Všechny imitace v předcházejících deseti příkladech jsou v rovném pohybu. V následujících příkladech si předvedeme imitace v protipohybu (inverzi).



Příklad 313

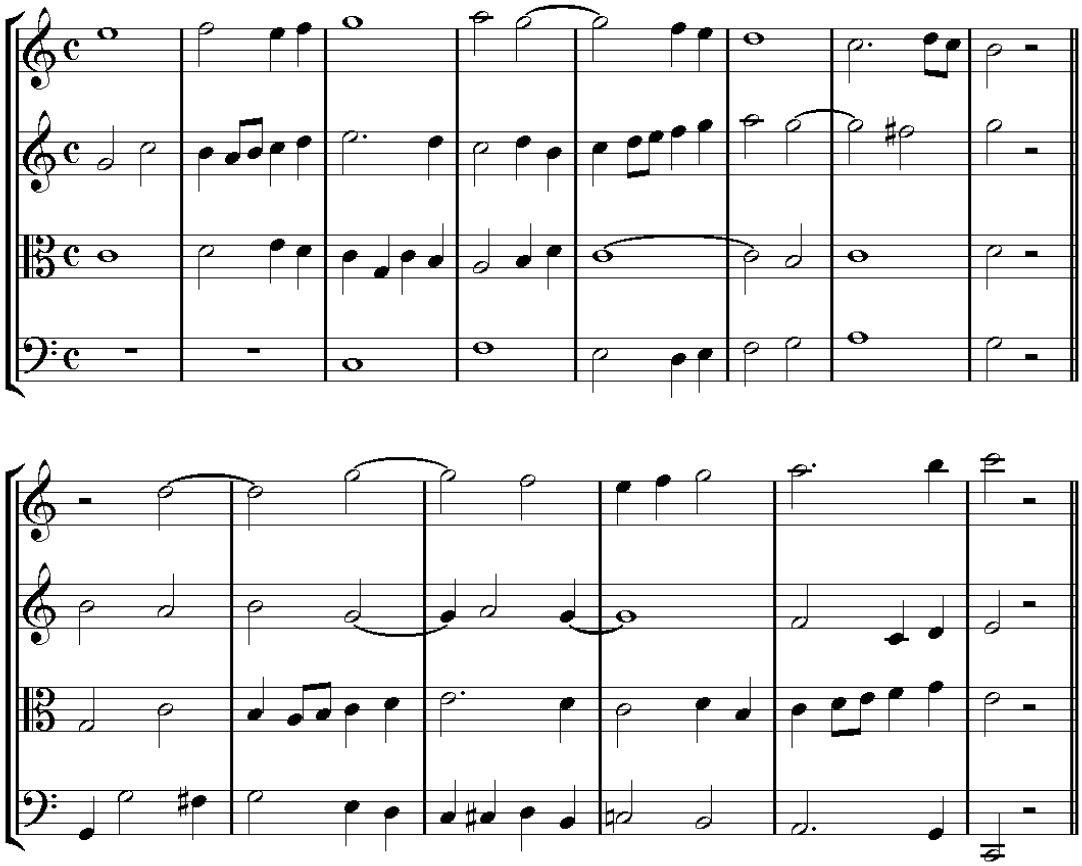
Tato imitace je ve třetím taktu přerušena. Tři poslední tóny hlasu B jsou připojeny jako doprovod hlasu A.



Příklad 314

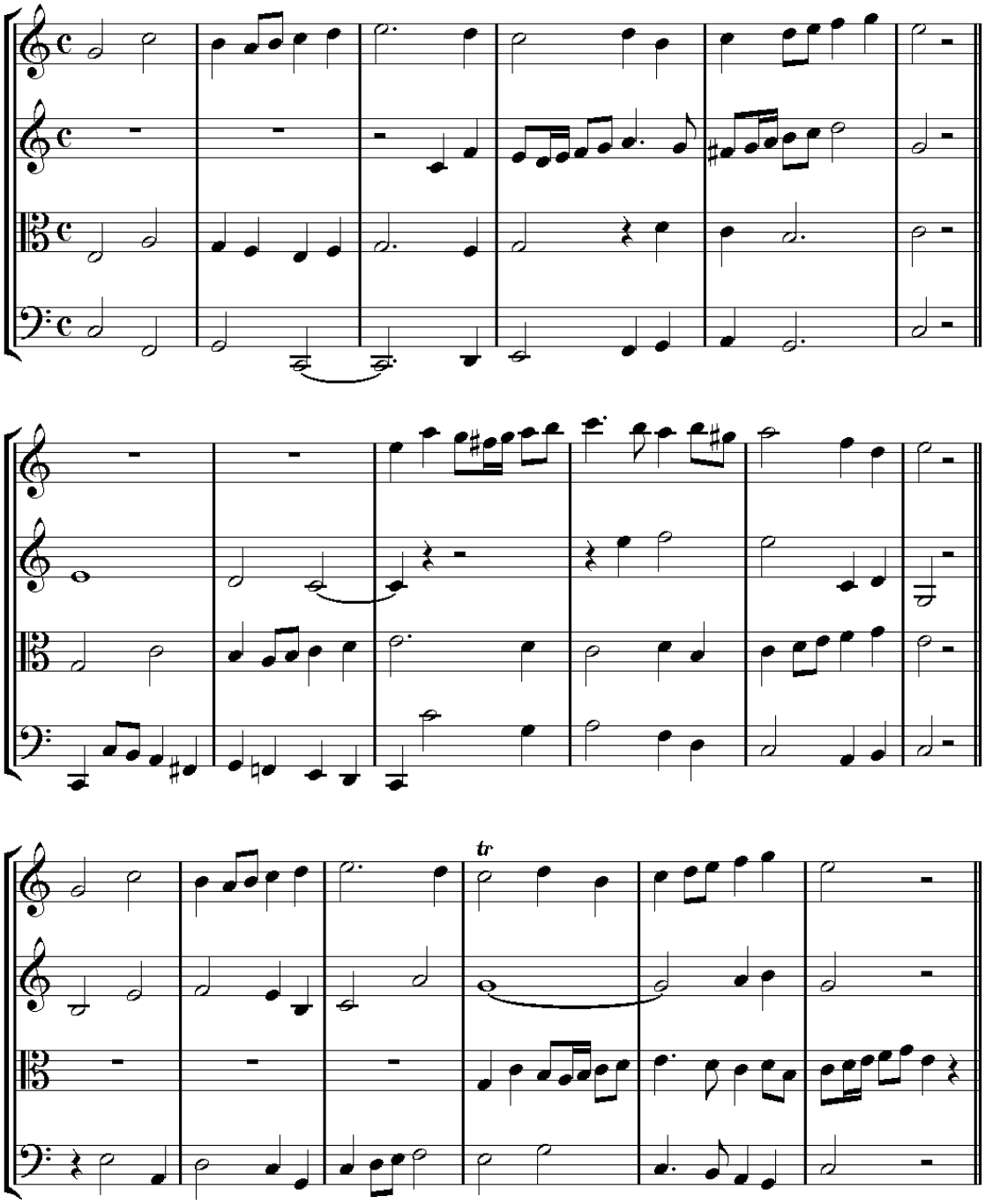
Je zřejmé, že pokud to harmonie umožní, imitace v protipohybu (inverzi) se může utvořit v jakémkoli intervalu.

Melodie se imituje v *augmentaci*, když imitující hlas zdvojuje rytmické hodnoty tónů (viz příklad č. 315).



Příklad 315

Melodie se imituje v *diminuci*, když imitující hlas krátí rytmické hodnoty tónů – většinou o polovinu (viz příklad č. 316).



Příklad 316

Melodie se imituje v augmentaci, když je složena z krátkých rytmických hodnot, nebo když je tempo rychlejší. V diminuci se melodie imituje, když jsou rytmické hodnoty delší, nebo když tempo není příliš rychlé. Zpravidla se příliš nepoužívá imitace v protipohybu (inverzi), ještě méně v augmentaci a téměř vůbec v diminuci.

Z hlediska harmonie jsou imitace podřízeny různým podmínkám. Imitovaný hlas budeme označovat písmenem A, imitující hlas písmenem B.

1. Některý způsob imitace se může realizovat pouze pod podmínkou, že hlas B je vyšší než hlas A, protože v opačném případě by se mezi oběma hlasy vytvořily zakázané kvinty.

2. Jiný způsob imitace se naopak může vytvořit pouze tehdy, když je, z výše uvedeného důvodu, hlas B umístěn pod hlasem A.

3. Ve třetím způsobu imitace se může hlas B libovolně umístit nad i pod hlas A. V takovém případě je imitace převratná.

4. Velmi často se stává, že se k imitaci musí připojit doprovodný basový hlas, bez něhož by se řada imitací vůbec nemohla realizovat. Také je nutné, aby skladatel na tento bas myslel při hledání imitací, protože bez tohoto prostředku by ho nemusel vždy nalézt nebo objevit.

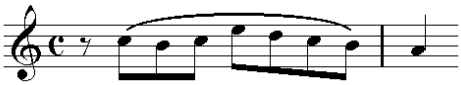
Z tohoto důvodu není dvojhlasá harmonie na imitace tak bohatá jako tříhlasá, a zejména čtyřhlasá harmonie.

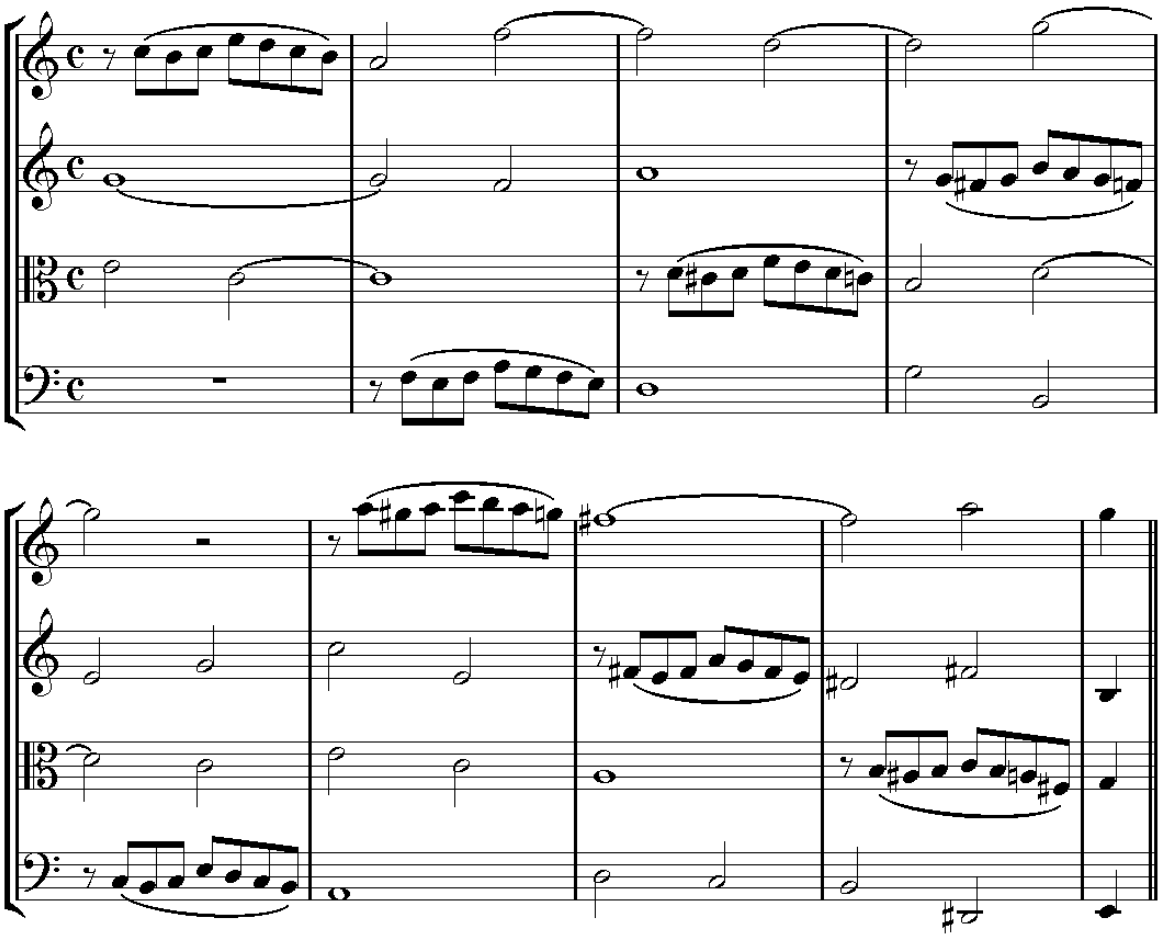
Nejužitečnější, nejnápadnější a nejzajímavější jsou imitace, které jsou založeny na melodiích (nebo motivech), které jsme již předtím slyšeli. Schopný tvůrce harmonie se nikdy nezatěžuje hledáním imitací na kteroukoli melodii. Neboť pokud neexistuje v oktávě, nalezne ji v sekundě, nebo v tercii, nebo v kvartě atd. Pokud ji nenalezne v rovném pohybu, bude ji hledat v protipohybu (inverzi). Jestliže nemůže využít stejné rytmické hodnoty, vytvoří imitace v augmentaci nebo v diminuci.

Imitace nabízejí silný prostředek pro rozvíjení vlastních myšlenek. Slavní skladatelé imitace vždy velmi používali.

Předvedeme si ještě jiný, snadnější způsob tvoření a používání imitací. Zvolíme melodickou linii, nebo část motivu, které jsme předtím slyšeli a provedeme je ve dvou, třech, nebo čtyřech hlasech. Tyto imitace jsou *jednoduché*, jestliže se imituje pouze jediná melodická linie. Když se současně imitují dvě rozdílné melodické linie, jedná se o imitaci *zdvojenou*.

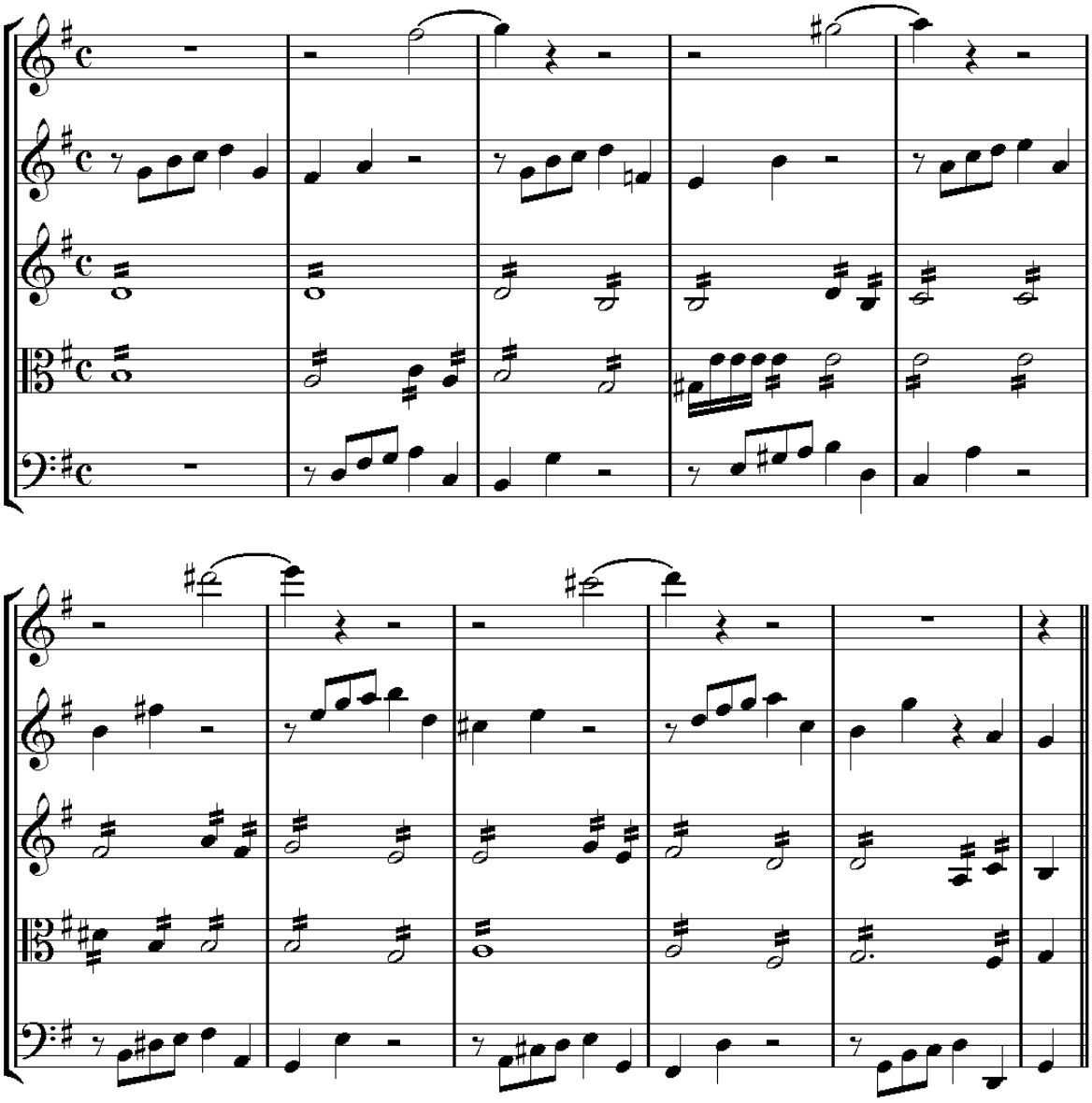
V tomto druhu imitací občas můžeme použít protipohyb (inverzi), augmentaci a diminuci.

Předvedeme si příklad jednoduché imitace mezi čtyřmi hlasy (viz příklad č. 317) s touto melodickou linií  . **/aaa317/**



Příklad 317

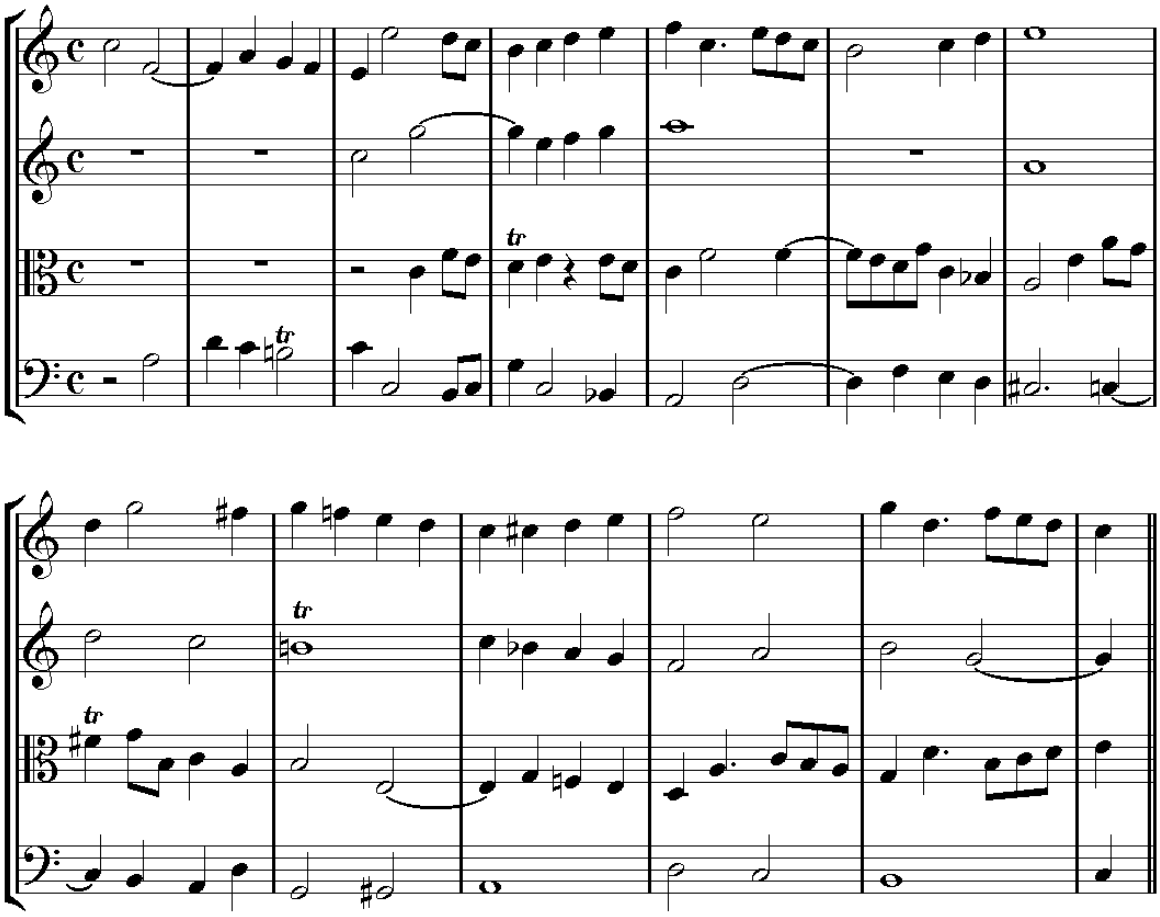
Jednoduchá imitace mezi vrchním a basovým hlasem (viz příklad č. 318).



Příklad 318

Tento druh imitace se často používá při doprovázení vokálního hlasu orchestrem.

Imitace v rovném pohybu, protipohybu (inverzi) a v diminuci (viz příklad č. 319).

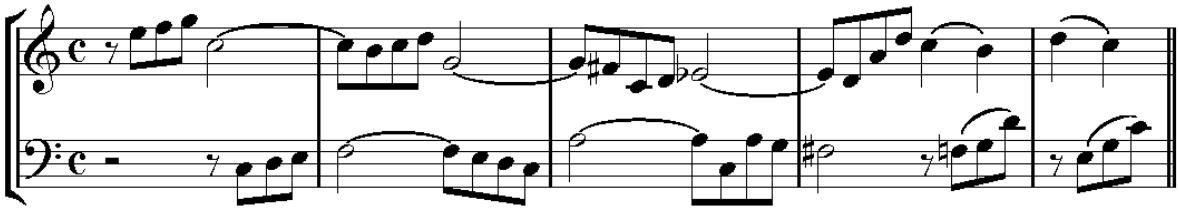


Příklad 319

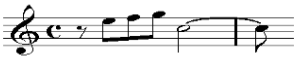
Poslední uvedený způsob používání imitací je příliš komplikovaný a nemůže být posluchači oceněn. Je to spíše kuriózní případ využití imitace. Nicméně pokud harmonie postupuje přirozeně, může i tento způsob kompoziční práce vzbudit zájem.

Příklady tohoto druhu často nalézáme při analýze hudby, která vznikla před rokem 1700.

Často se imituje pouze pohyb fráze, což můžeme označit jako pohybovou imitaci (viz příklad č. 320).



Příklad 320

V příkladu č. 320 se objevují následující rytmické hodnoty 

/aaa320/,

které se neustále opakují mezi dvěma hlasy bez ohledu na tónové výšky. Tyto imitace se mohou realizovat také mezi třemi nebo čtyřmi hlasy. Tento způsob se často úspěšně používá při doprovázení vokálního hlasu.

Při používání imitací existuje tolik rozmanitosti a modifikací, že je téměř nemožné, abychom si je všechny předvedli. Každý je může tvořit podle své fantazie, svých schopností a svého vkusu. Postačuje mít jasnou představu o tom, co se označuje jako *imitace*, abychom je mohli používat. Na základě návyku se potom sama nejčastěji vynořuje v imaginaci skladatele, zejména pokud je schopným tvůrcem harmonie.

Na závěr této kapitoly si ještě předvedeme několik příkladů tvoření imitačních sekvencí. Sekvence je buď:

1. jednoduše melodická, nebo
2. jednoduše harmonická, nebo
3. současně melodická a harmonická, nebo
4. se tvoří jednoduchou imitací, nebo
5. se může tvořit dvojitou imitací.

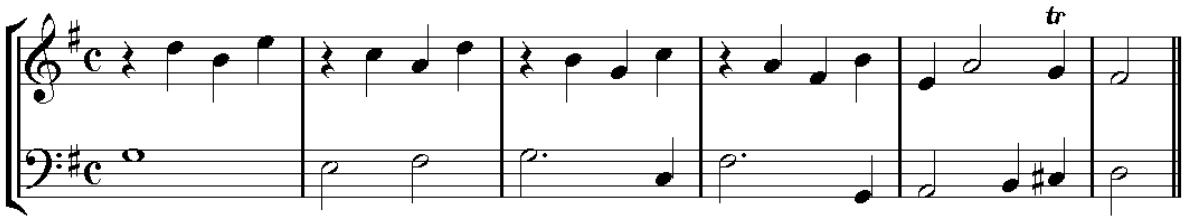
Každá z těchto sekvencí se může tvořit *vzestupně* i *sestupně*, to znamená, že může být vzestupná nebo sestupná (Czerny zde konkretizuje, že vzestupná sekvence prochází například od kontrabasu až k houslím a sestupná obráceně).[56]

Co se týče definice sekvence, odkazujeme na naše pojednání o harmonii, kde se nalézá také množství příkladů k uvedeným prvním třem typům sekvencí.

Abychom lépe pochopili způsob tvoření imitačních sekvencí, předvedeme si zde vždy jeden příklad na každý ze tří typů uvedených sekvencí (viz příklad č. 321a, b, c).

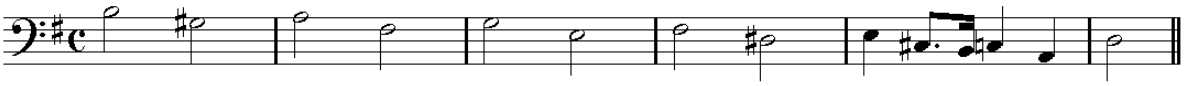
Č. 1 – Melodická sekvence

[56] PP?? Czerny na s. 823??



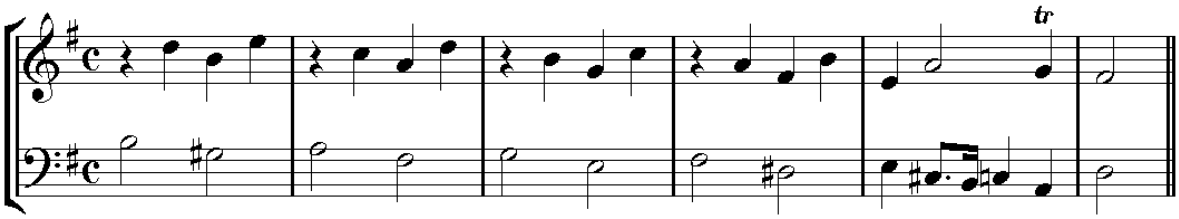
Příklad 321a

Č. 2 – Harmonická sekvence



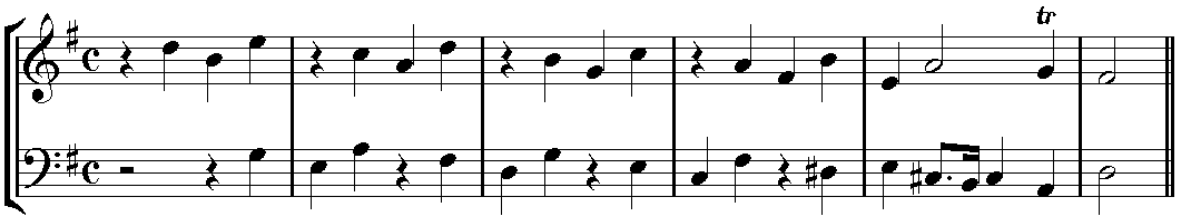
Příklad 321b

Č. 3 – Melodická a harmonická sekvence



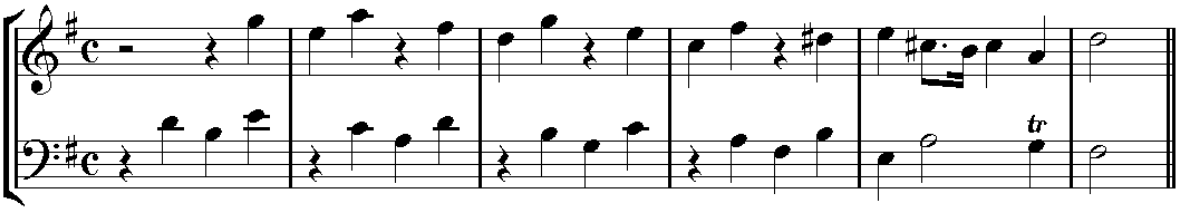
Příklad 321c

Imitační sekvence je současně melodická a harmonická. Velká část melodických sekvencí se může změnit na imitační sekvence. Takto se příklad č. 321a změní na následující imitační sekvenci (viz příklad č. 322).



Příklad 322

Imitační sekvence je často současně převratná, buď v oktávě, nebo v decimě, nebo v duodecimě. Příklad č. 322 je v dvojitém kontrapunktu v oktávě (viz příklad č. 323).

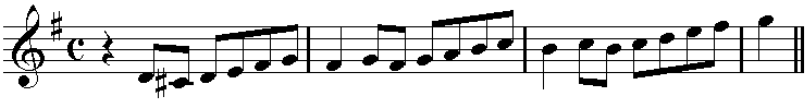


Příklad 323

Když je sekvence současně převratná, můžeme ji pak chápat jako model kontrapunktu a nechat ji ve stejném hlasu, to znamená převrátit ji, provést v různých tóninách a připojit k ní jeden nebo dva doprovodné hlasy.

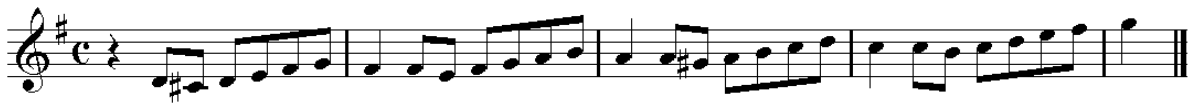
Melodická linie nebo část motivu vždy může sloužit k vytvoření melodické sekvence a tudíž také k vytvoření imitační sekvence, neboť se předpokládá, že se melodická sekvence nemůže stát současně imitační sekvencí, a proto musíme pouze změnit uspořádání melodické sekvence, abychom nalezli imitaci, což je vždy možné.

Následující sekvence v příkladu č. 324 se příliš nehodí pro imitaci, jestliže tuto imitaci chceme hledat od čtvrtého taktu, odkud by měla vycházet.



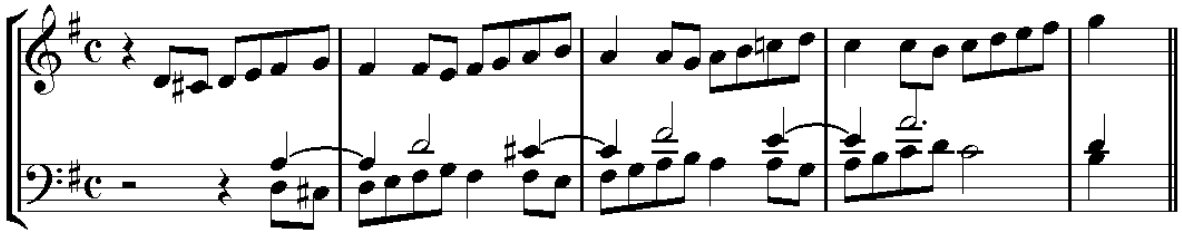
Příklad č. 324

Ale při změně této sekvence v následující sekvenci příkladu č. 325 získáme dvě imitační sekvence.



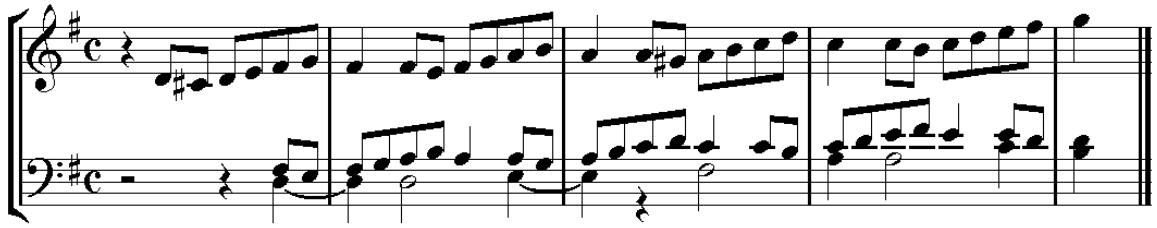
Příklad 325

Následuje imitační sekvence s připojeným středním hlasem (viz příklad č. 326).



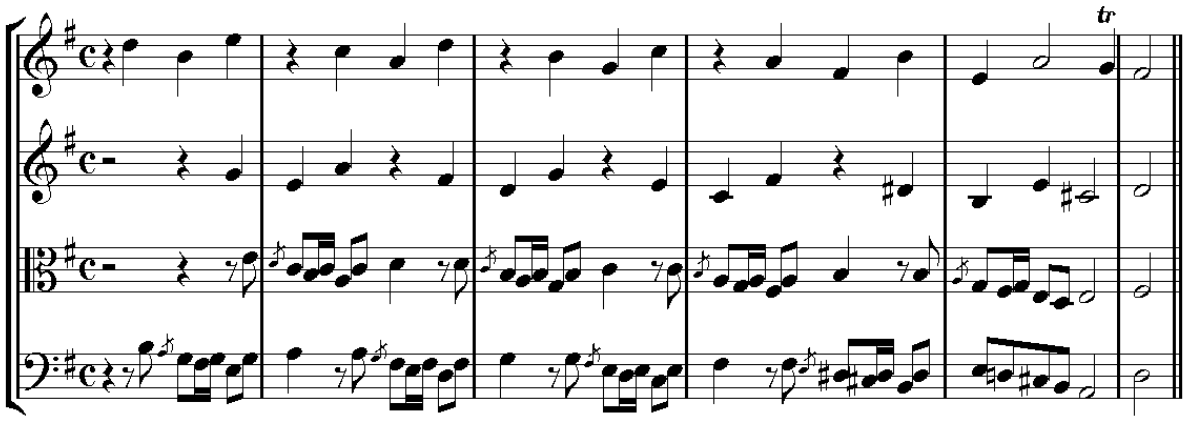
Příklad 326

Jiná imitační sekvence se stejnou melodii (viz příklad č. 327).



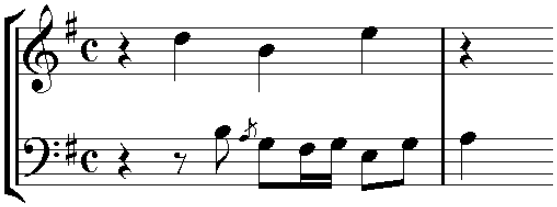
Příklad 327

Při tvorbě dvojité imitační sekvence musíme imitovat *obě melodické linie* současně. Tyto imitace je mnohem obtížnější nalézt než imitace předcházející (viz příklad č. 328).



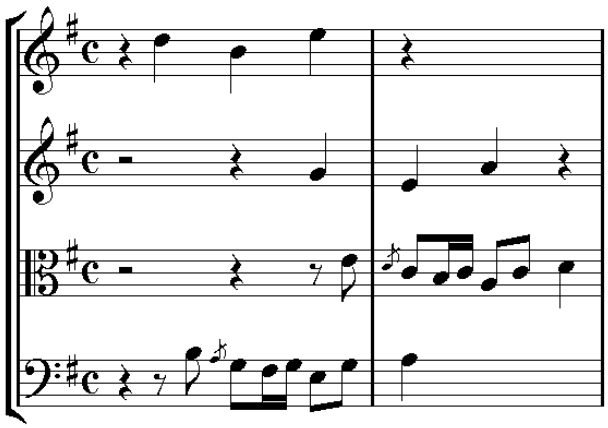
Příklad 328

Je to čtyřnásobná sekvence, protože vyžaduje čtyři hlasy, z nichž každý tvoří melodickou sekvenci. Abychom ji vytvořili, musíme nejdříve nalézt dvě imitační melodické linie, které se musí spojovat jako dva subjekty v kontrapunktu. Ale není nutné, aby hlasy byly převratné. V příkladu č. 329 se objevují dvě melodické linie:



Příklad 329

a podle toho hledáme dvojitou imitaci (viz příklad č. 330).



Příklad 330

Při tomto uspořádání hledáme založení sekvence mezi dvěma nastupujícími hlasy atd. Ještě budeme mít příležitost vrátit se k imitacím v rámci pojednání o fuze.

II.

O kánonech

Přísná a *nepřerušená* imitace se zpravidla označuje jako *kánon*. Zejména se jako *kánon* označuje hudební kompozice, v níž se jeden hlas imituje od začátku do konce bez ohledu na interval, ve kterém se imituje i bez ohledu na počet imitujících hlasů. Právě o tomto typu hudebních kompozic pojednáme v této kapitole.

Když se imitace tvoří v unisonu, jde o kánon v unisonu. Když je imitace ve vrchní nebo spodní sekundě, jde o kánon v sekundě atd. Když je imitace v protipohybu (inverzi), jde se o *kánon v protipohybu (inverzi)*.

Kánony jsou dvoj-, tří- a čtyřhlasé. Jako *dvojitý kánon* označujeme současnou *imitaci dvou různých melodií*, což předpokládá nejméně čtyřhlas.

Podle druhu imitace může být kánon *v augmentaci*, nebo *v diminuci*, nebo *v obráceném (retrográdním) pohybu*.

Nepřetržitý kánon nelze nikde vhodně zakončit a musí se neustále začínat znovu.

Uzavřený kánon je zapsán na jedné notové osnově. Pokud je zapsán v partituře, stává se *otevřeným kánonem*.

U *enigmatického kánonu* musíme hledat nebo uhádnout jeho řešení. *Cirkulární kánon* prochází dvanácti durovými (nebo mollovými) tóninami. *Polymorfní kánon* nabízí více než jedno řešení.

Všechny tyto kánony dělíme na 1. společenské kánony a 2. umělé (vědecké) kánony.

1. Společenský kánon

Existuje značné množství kánonů, které jsou určeny pro provádění v hudebních společnostech nebo spolcích. Z tohoto důvodu je označujeme jako *společenské kánony*. Od umělých (vědeckých) kánonů se odlišují 1. zhudebňovaným textem, 2. charakteristikou, kterou jim dodává text, 3. melodií, která se imituje, 4. příležitostmi, při nichž se provozuje, 5. způsobem jejich doprovodu a 6. zvláštním způsobem jejich vytváření.

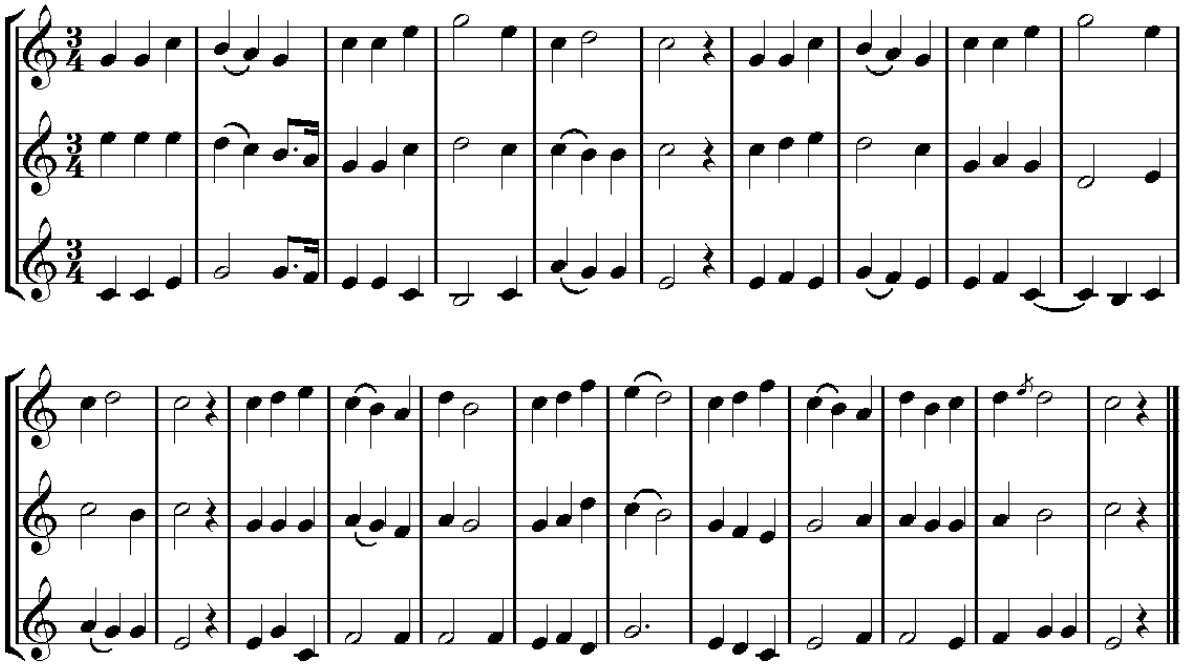
Společenské kánony jsou vždy v oktávě nebo v unisonu. Melodie, která se imituje, je často známým nápěvem, nebo je vytvořena předem.

Jakmile vybereme melodii (nejkratší má dva takty a nejdelší přibližně dvacet taktů), doprovázíme ji dvěma nebo třemi dalšími hlasy podle toho, jestli má být kánon tří- nebo čtyřhlasý. Přitom dodržujeme následující pravidlo:

1. Pokud je kánon pro *stejné hlasy*, například pro tři nebo čtyři soprány, nebo pro tři nebo čtyři tenory, harmonie nemusí být v takovém případě převratná, nevyžaduje se, aby byla v kontrapunktu.

2. Pokud je kánon pro *nestejné hlasy*, například pro dva soprány a tenor, nebo pro soprán, tenor a bas, nebo pro tři soprány a tenor, nebo pro dva soprány, tenor a bas atd., jsou v takovém případě po harmonii výrazně vyžadovány převraty a musí být zkomponována v trojitém kontrapunktu pro tříhlasý kánon a v čtyřnásobném kontrapunktu pro čtyřhlasý kánon.

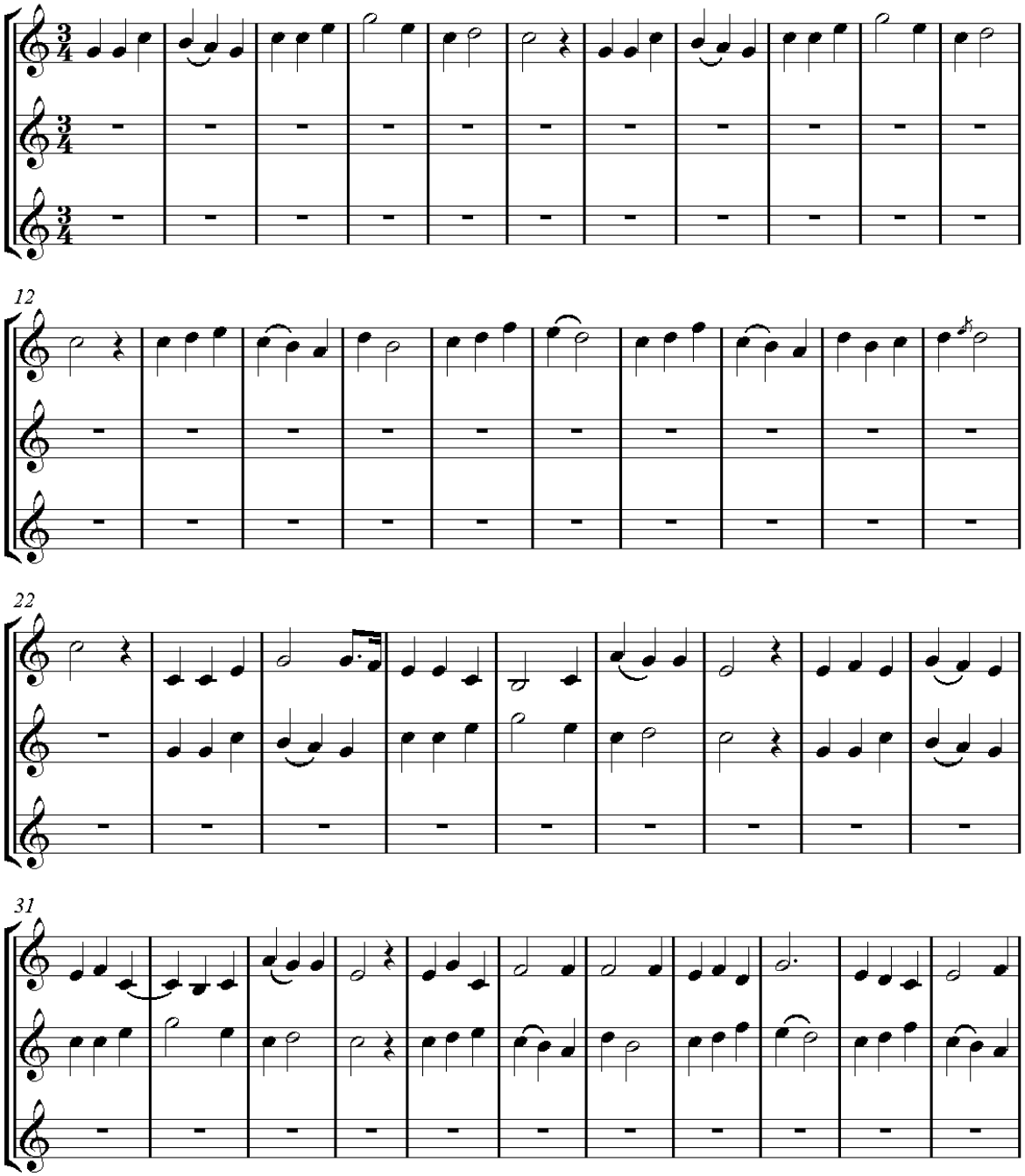
Předvedeme si tříhlasou harmonii na píseň *Charmante Gabrielle* pro tři stejné hlasy. Poslouží k vytvoření *kánonu v unisonu* pro *tři soprány* nebo pro *tři tenory* (viz příklad č. 331).

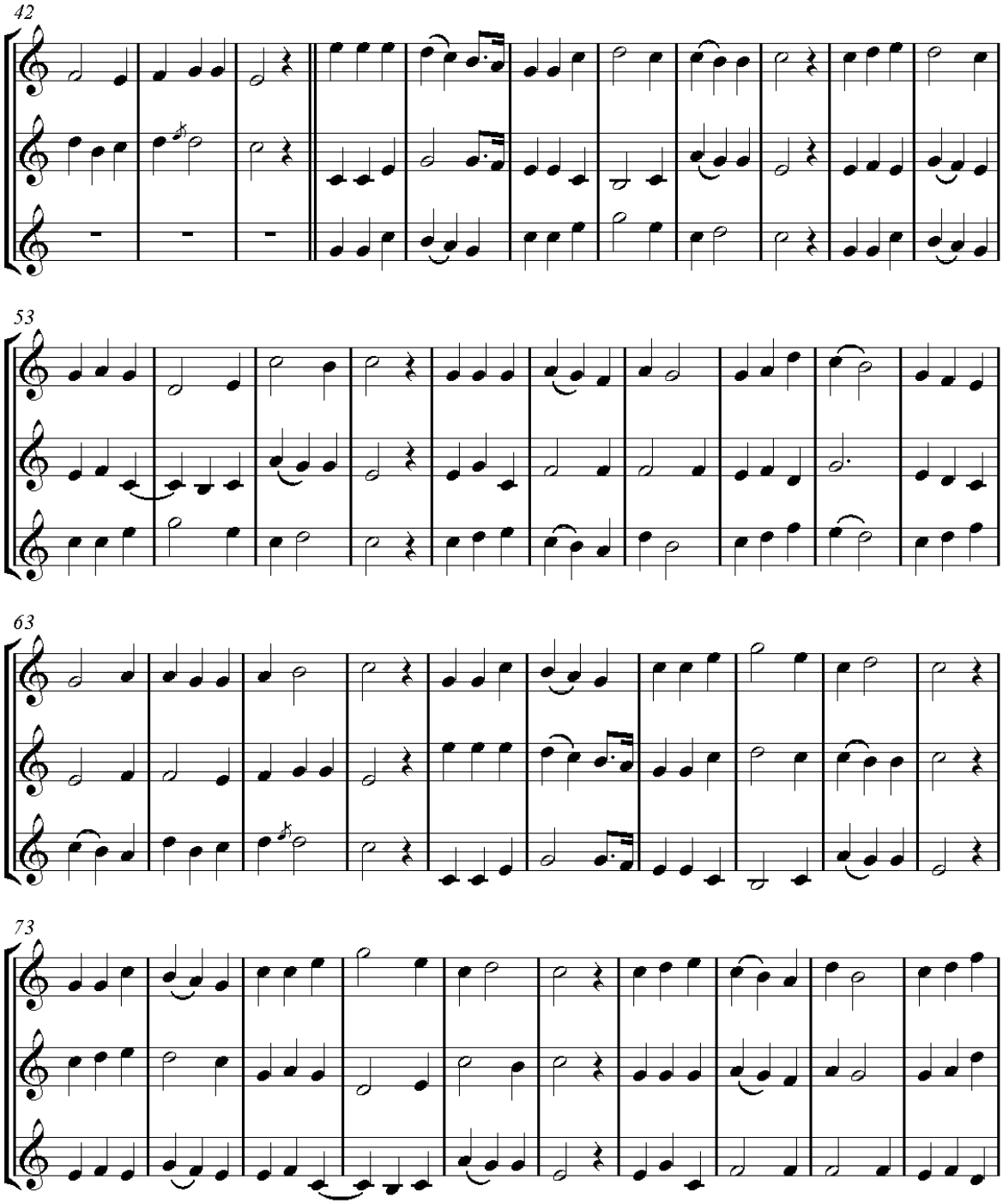


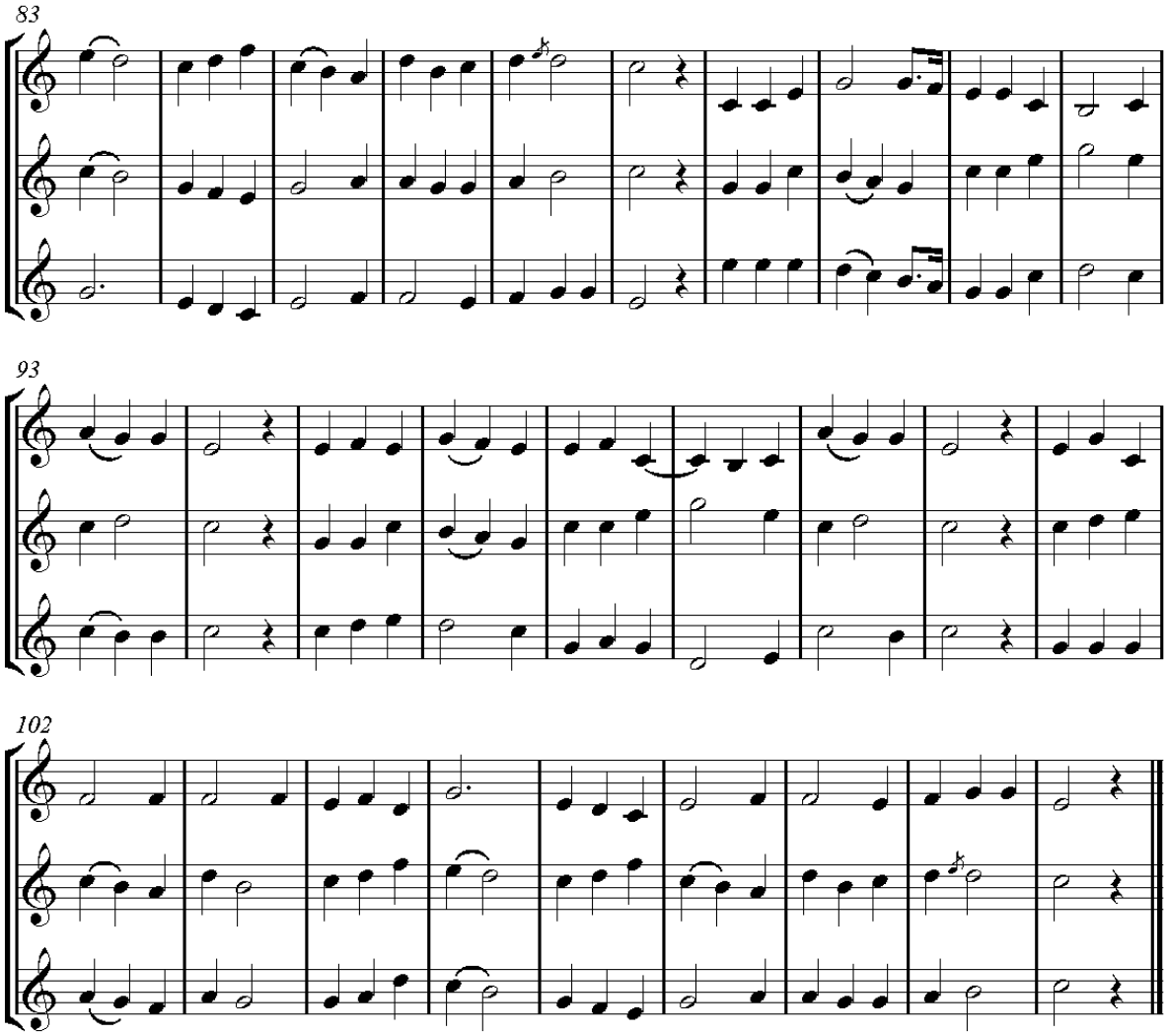
Příklad 331

Kánon z této harmonie vytvoříme tak, že tři hlasy uspořádáme následujícím způsobem (viz příklad č. 332).[57]

[57] NOTY?? - Dvojhlasá melodie. Rozhodujeme se, zda doprovázet hlas C předcházejícího tříhlasu, protože tento hlas utváří správnou dvojhlasou harmonii s melodií, na což se musí dávat pozor.


12
22
31


42
53
63
73



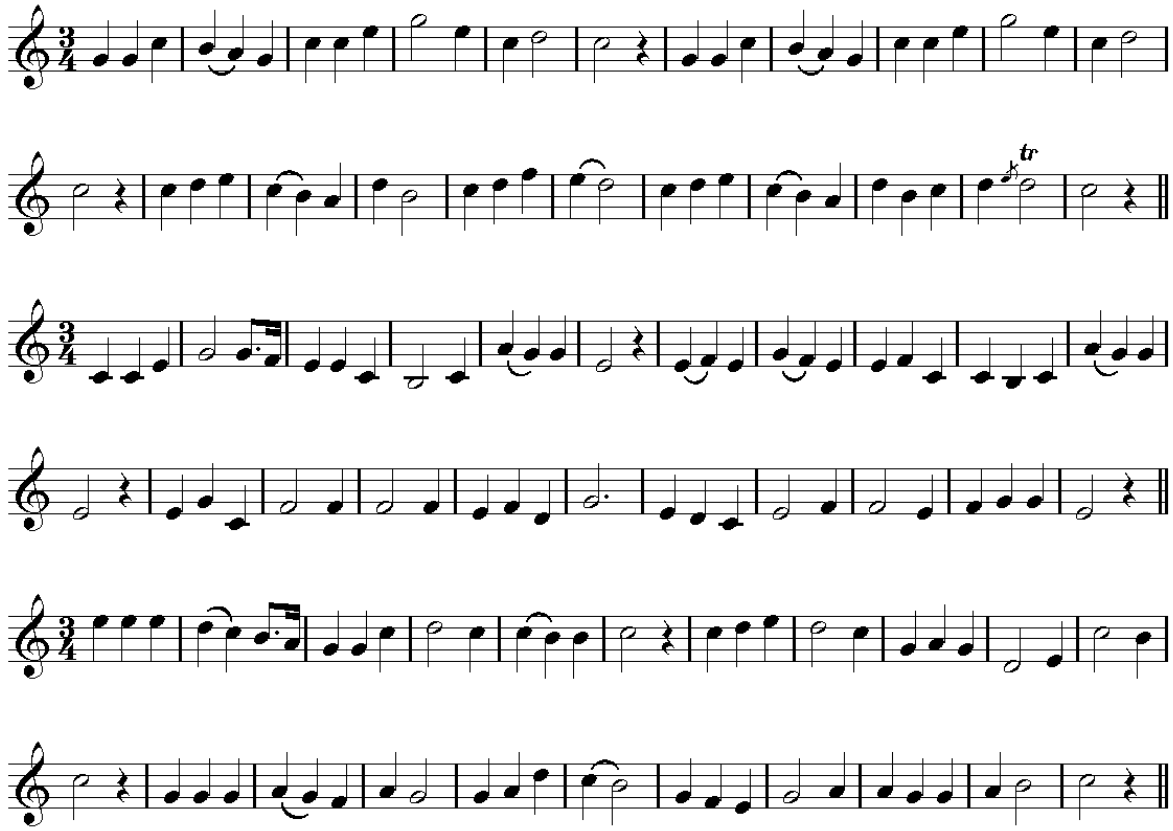
Příklad 332

Z tohoto uspořádání je patrné, že se tři hlasy *imitují přesně* a tudíž vytvářejí kánon.

Na základě tohoto příkladu snadno pochopíme, že tříhlasá harmonie může poskytnout tříhlasý kánon v unisonu a čtyřhlasá harmonie čtyřhlasý kánon v unisonu.

Předcházející kánon je *otevřený*, to znamená, že je předveden v partituře. Ale může být uzavřený, to znamená, že je prezentován v *jedné notové osnově*. Protože každý hlas provádí přesně to samé, jeden z nich tak může zastupovat oba zbývající hlasy. Pouze se značkou

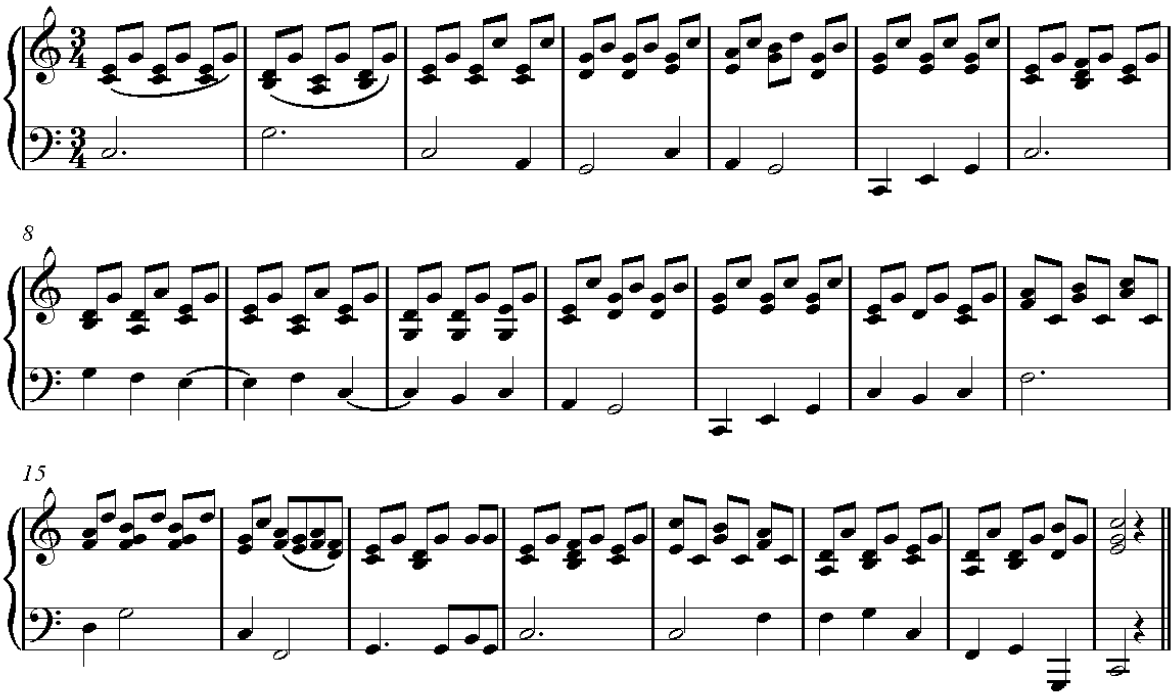
vyznačí místo, na kterém musí každý hlas nastoupit, což se provádí následujícím způsobem (viz příklad č. 333 – uzavřený tříhlasý kánon pro stejné hlasy na píseň *Charmante Gabrielle*).[58]



Příklad 333

Tyto kánony se nejčastěji zpívají bez instrumentálního doprovodu. Ale pro podporu hlasu k nim můžeme připojit klavírní doprovod, jehož basový hlas je buď stejný jako v kánonu, nebo můžeme podložit nový bas. Tento doprovod se opakuje stejně často jako hlavní melodie kánonu. Předvedeme si příklad takového doprovodu, jehož bas je odlišný od basového hlasu kánonu (viz příklad č. 334).

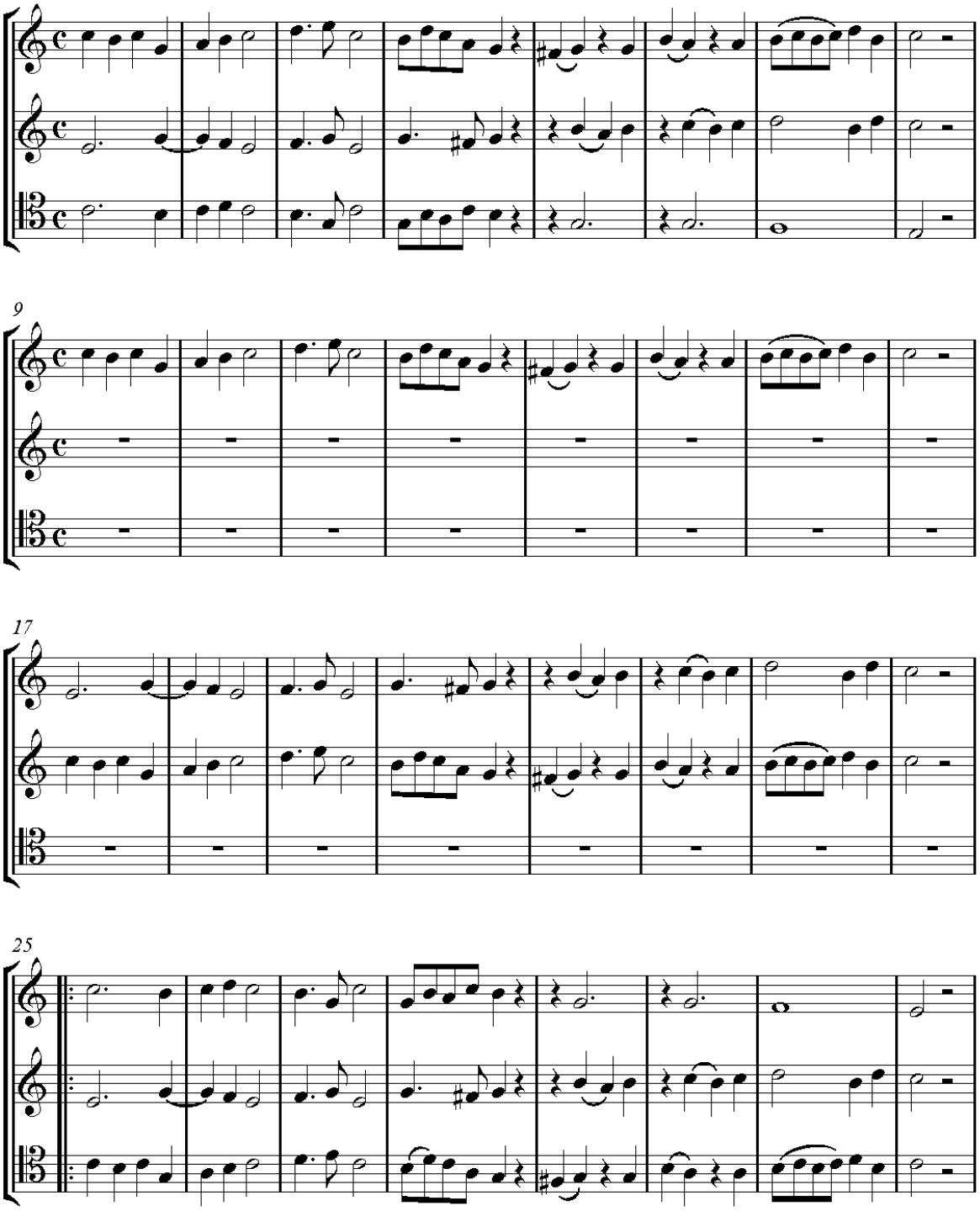
[58] Ačkoli je francouzská prozódie této písně chybná, ponechali jsme ji zachovánu s ohledem ke staré tradici.

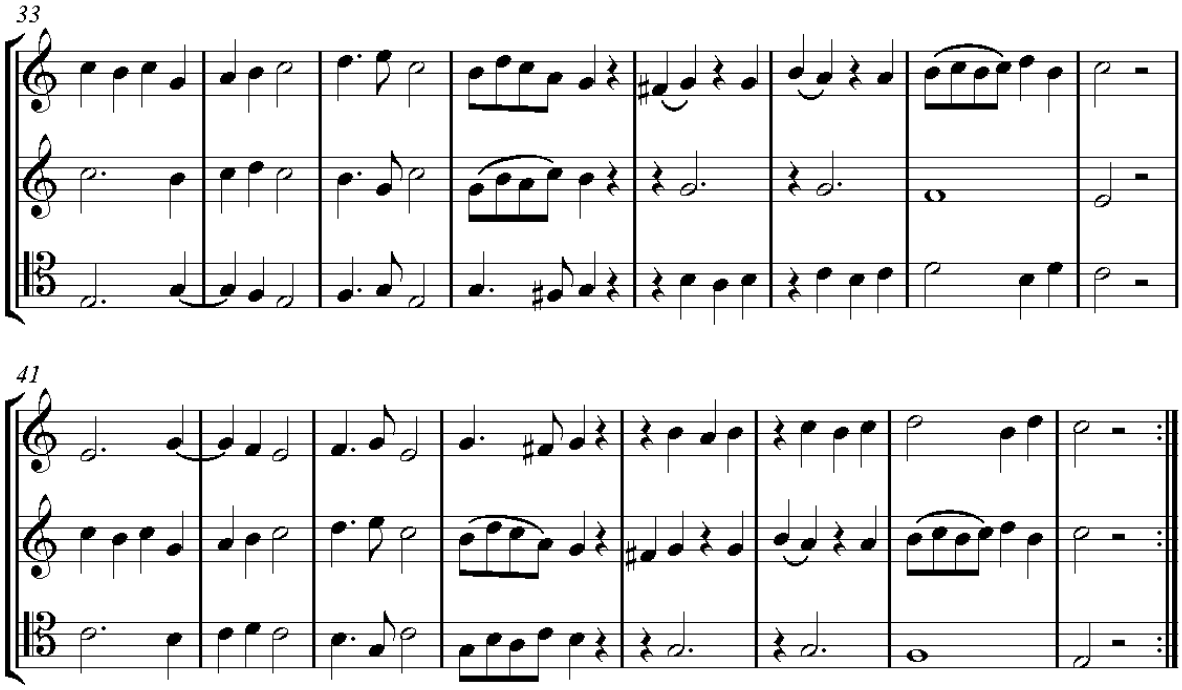


Příklad 334

Společenské kánony jsem několikrát (s úspěchem) použil v dramatické hudbě. V takovém případě se kánony doprovázejí orchestrem a doprovod se variuje podle počtu opakování hlavní melodie. (Czerny, pozn. 70)

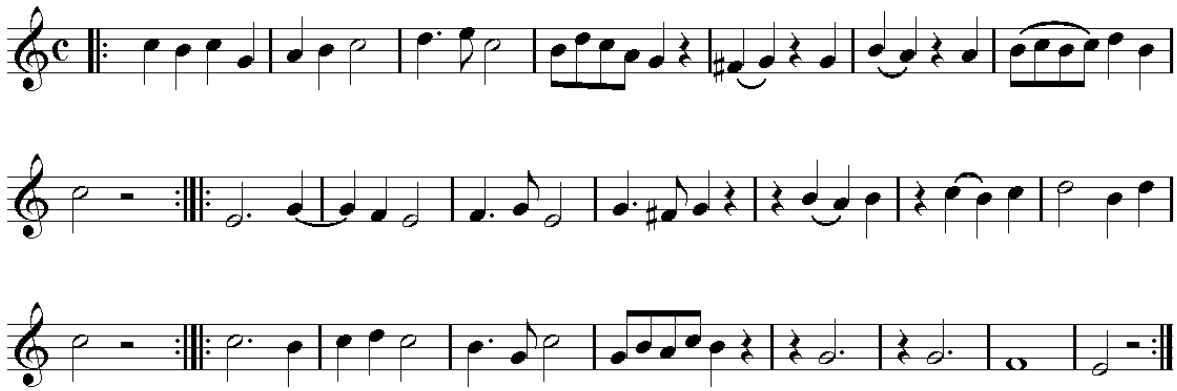
Již jsme si všimli, že harmonie společenského kánonu pro nestejné hlasy musí být v kontrapunktu. Předvedeme si harmonii v trojitém kontrapunktu kánonu pro tři nestejné hlasy: těmito třemi hlasy mohou být dva soprány a tenor, nebo soprán a dva tenory (viz příklad č. 335).


9
17
25



Příklad 335

Stejný kánon zapsaný v jedné notové osnově (viz příklad č. 336).



Příklad 336

Každý kánon pro *nestejné* hlasy, jehož harmonie je v kontrapunktu, se může provádět současně se *stejnými* hlasy, aniž by se tím harmonie poškozovala. Ale opačný případ není možný, aniž by se harmonie nestala chybnou.

Společenské kánony pro nestejné hlasy přinášejí obtíže z hlediska rozsahu hlasů, textu a harmonie.

1. Z hlediska rozsahu hlasů.

Hlasy musí být zkomponovány tak, aby každý z nich mohl provádět všechny hlasy, aniž by vystoupil ze svého přirozeného rozsahu. Takže například v kánonu pro soprán, alt a tenor musí sopránový hlas přirozeně provádět nejenom svůj hlas, ale také hlas altový a tenorový. Podřízeny tomuto pravidlu jsou také alt a tenor. Snadno pochopíme, že k realizaci tohoto pravidla je třeba značné obratnosti, zejména pokud má být kánon půvabný a zajímavý.

2. Z hlediska textu.

Texty pro společenské kánony musí být uzavřeny do formy krátkých veršů. Právě na těchto textech se skladatel pokouší vytvořit hlavní melodii svého kánonu: tvoří se prakticky stejně jako na začátku písně a nepředstavuje obtíže. Ale vokální doprovod melodie může více nebo méně vyžadovat slova: v prvním případě se hlas musí opakovat, ve druhém se musí rozdělit. Bývá to příčinou častých obtíží, jimž je třeba se obratně vyhýbat.

3. Z hlediska harmonie.

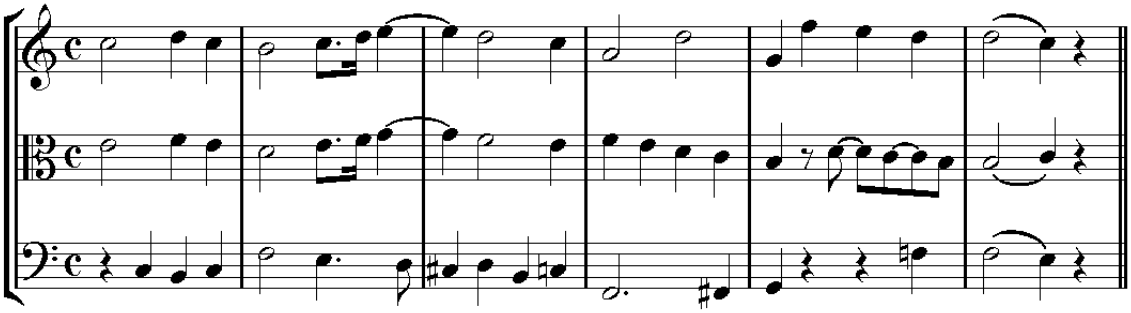
Pokud je v kontrapunktu harmonie, může se stát příliš přísnou pro lehké kompozice typu společenských kánonů a příliš chudou kvůli neustálému vynechávání čisté kvinty, což způsobuje neúplnost všech akordů. Připojme k tomu i to, že kánon téměř vždy končí kadenční formulí, která neposkytuje dostatečně uspokojivé závěrečné zklidnění, pokud se nekončí *kodou*, která není komponována v kontrapunktu.

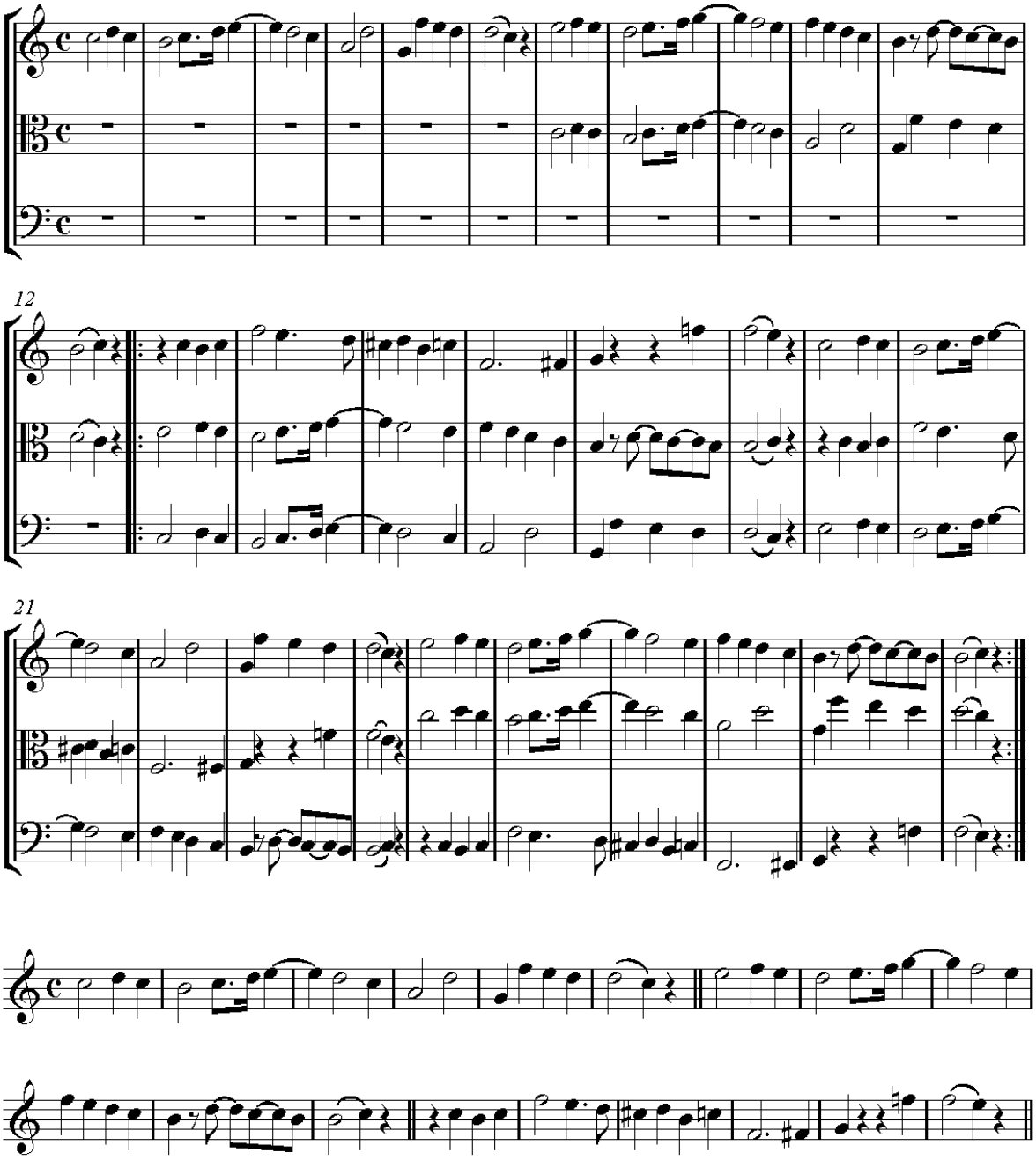
Aby se těmto harmonickým obtížím zabránilo, vymyslel se špatný prostředek, který spočívá v instrumentálním doprovodu, jenž je připojen k vokálnímu kánonu. Domnívali jsme se, že bas tohoto doprovodu opraví chyby, které způsobují převraty hlasů, když harmonie není v dvojitém, trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu. Ale zkušenost ukazuje, že nesprávná harmonie vokálních hlasů vždy, bez ohledu na instrumentální doprovod, produkuje *špatný účinek*. Příčina tohoto jevu spočívá ve velkém rozdílu v barvě vokálních hlasů a nástrojů. Ale když k vokálnímu kánonu připojíme doprovod vokálního basu, mohla by se harmonie tohoto kánonu snadno převrátit, aniž by byla v dvojitém, trojitém nebo čtyřnásobném kontrapunktu. Srovnejme to s tím, co jsme si k tomuto tématu řekli v případě *podmíněného*

kontrapunktu s korekčním basem na s. 129??. Takový *korekční basový hlas* by byl nejúčinnějším prostředkem, aby se v tomto typu kánonu dosáhlo dokonalého závěru a bohatší, uspokojivější a mnohem méně přísné harmonie. Tento prostředek ovšem nelze vždy využít, protože pro něj musíme použít navíc jeden hlas, který není imitujícím hlasem a musí se jevit jako hlas, který nepatří ke kánonu.

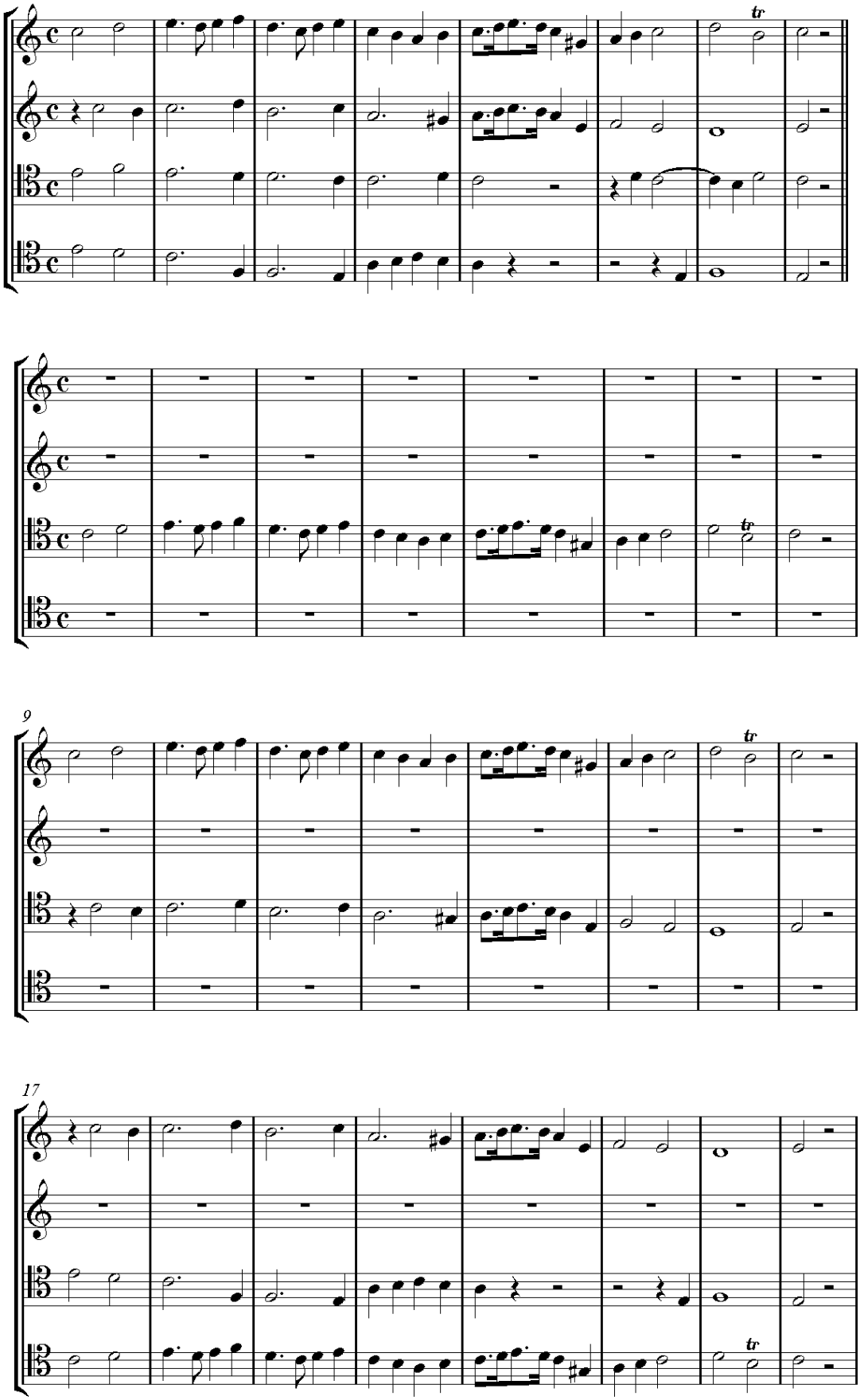
Uvedeme si ještě tři příklady společenského kánonu pro nestejné hlasy, z nichž první bude v trojitém kontrapunktu, druhý v čtyřnásobném kontrapunktu a třetí v podmíněném kontrapunktu s připojeným basovým hlasem, to znamená s korekčním basem.

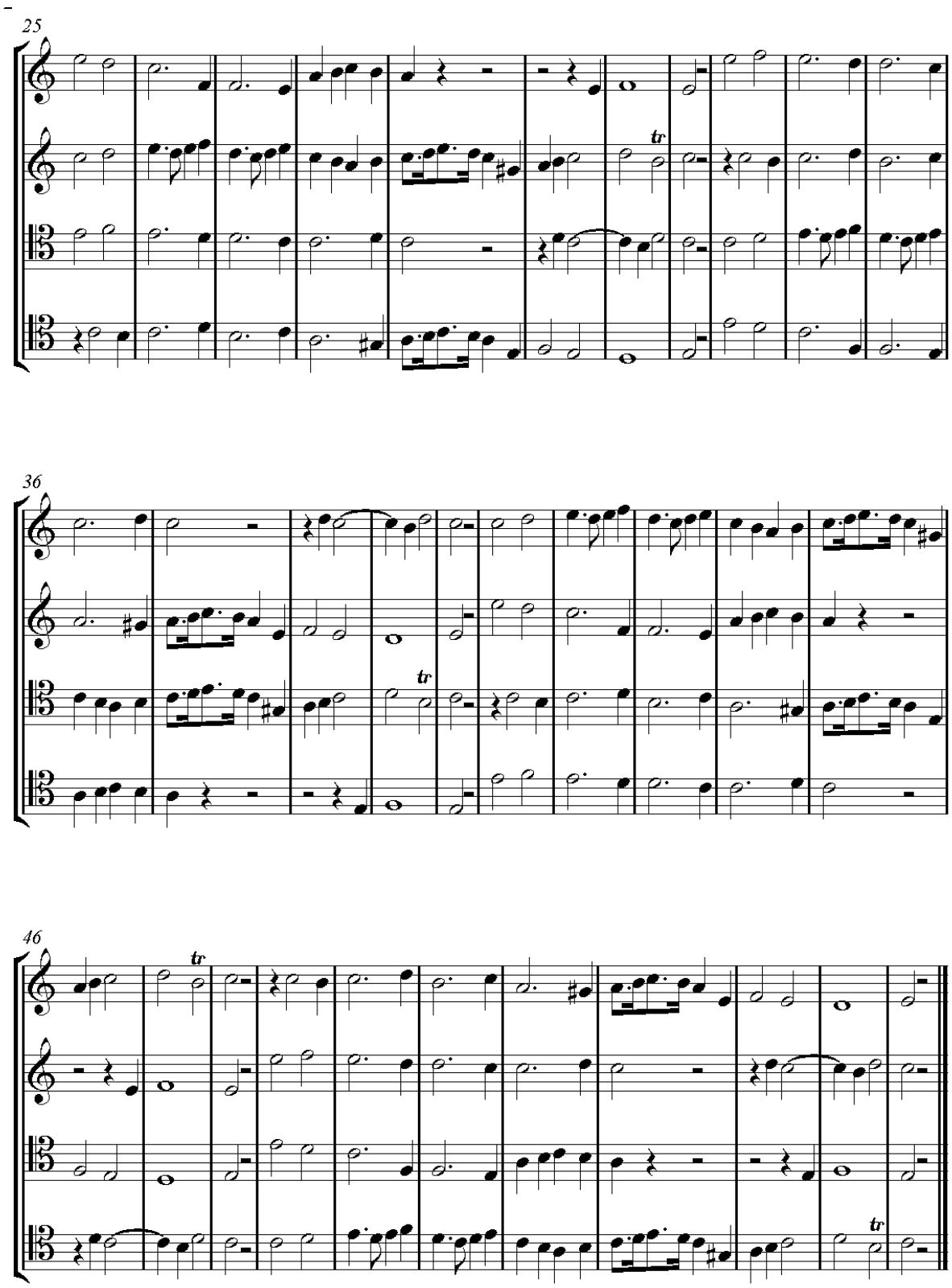
Trojitý kontrapunkt pro vytvoření následujícího kánonu pro tři nestejné hlasy (viz příklad č. 337).

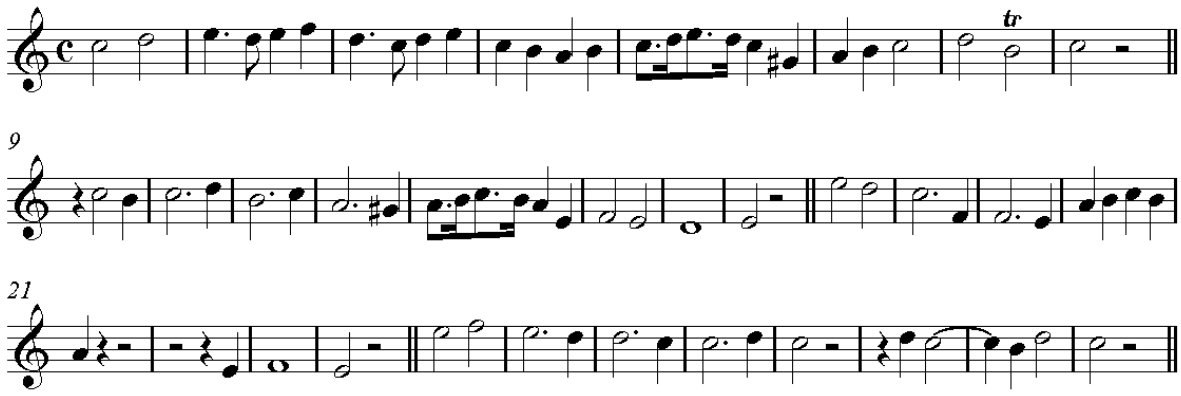




Čtyřnásobný kontrapunkt pro vytvoření následujícího kánonu


tr
tr
9
tr
17
tr

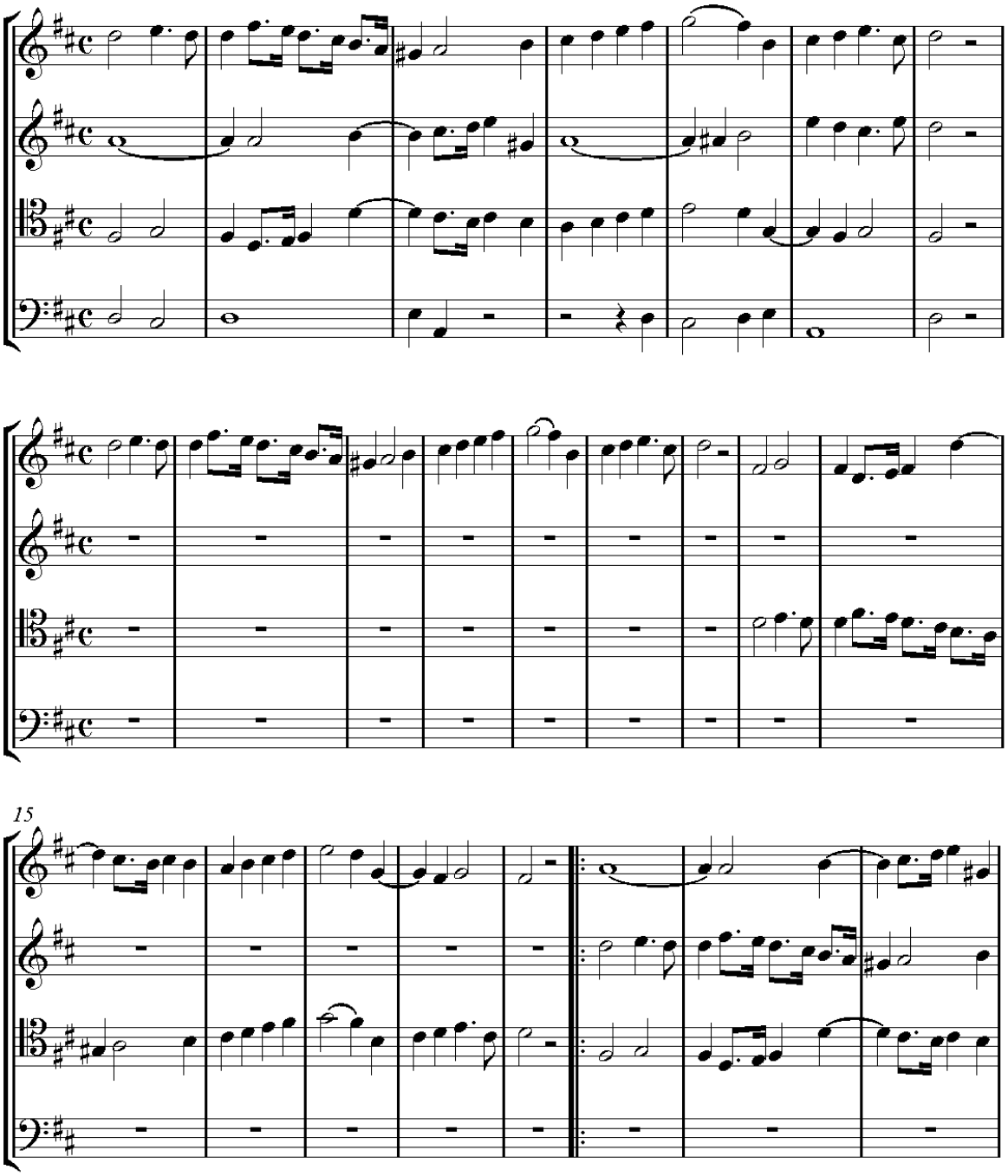

25
tr
36
tr
46
tr
tr

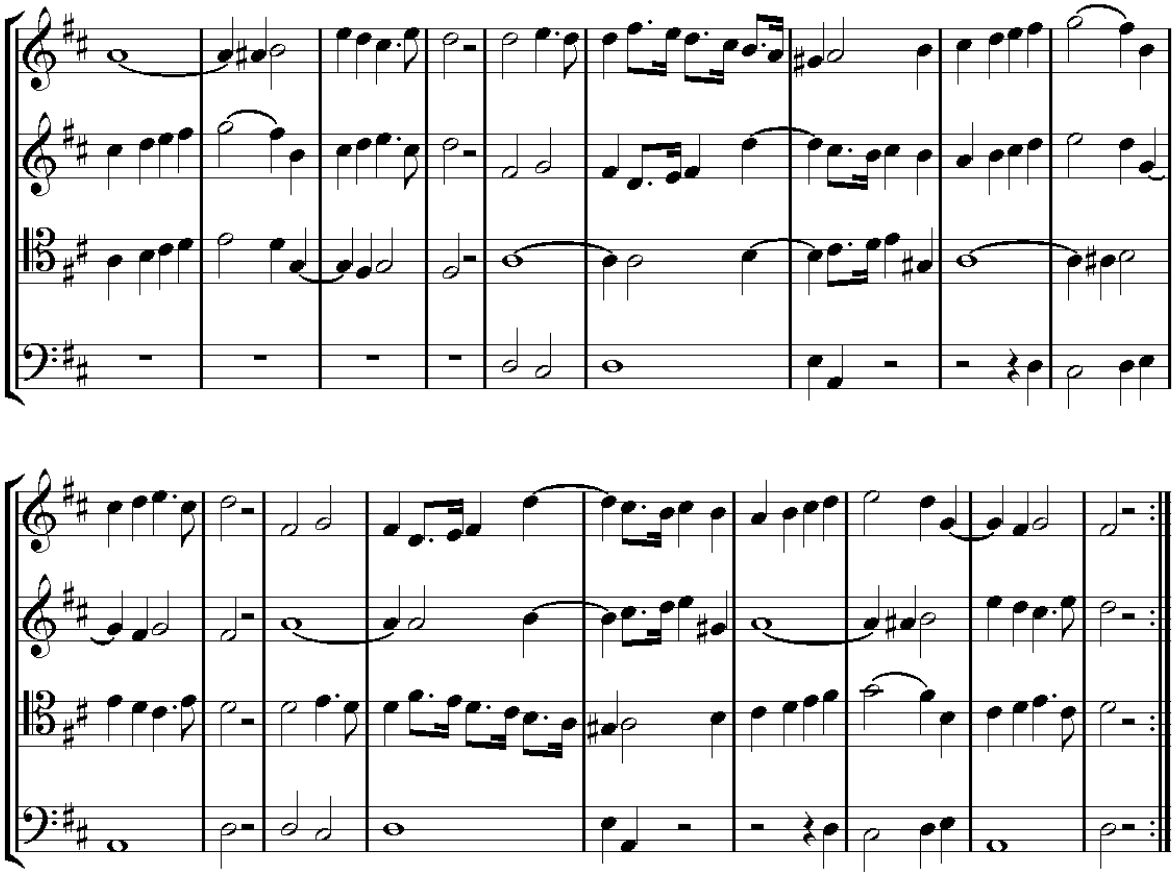


Příklad 337

Můžeme začínat jakýmkoli hlasem. Ale pokud chceme, aby počáteční hlas byl spíše tenor než soprán, vyznačíme to jako v předcházejícím příkladu.

Podmíněný kontrapunkt pro vytvoření následujícího kánonu s korekčním basem (viz příklad č. 338).


15



Příklad 338

Korekční bas používáme pouze tam, kde je to nezbytné. Ale pokud to pokládáme za vhodné, může v průběhu kánonu posloužit při každém opakování hlavní melodie.

Kánon můžeme zapsat rovněž jako uzavřený, když připojený basový hlas umístíme na oddělenou notovou osnovu.

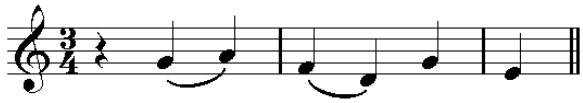
Korekční bas nebrání tomu, aby se hlas v nutných případech doprovázel klavírem nebo dokonce orchestrem.

2. Umělé /vědecké/ kánony

Při tvorbě těchto kánonů je vyžadováno více umění a obratnosti než u společenských kánonů, a proto je označujeme jako *umělé /vědecké/ kánony*. Umělý /vědecký/ kánon je výtvor, který mohou ocenit pouze znalci. Tento kánon není schopen velkého půvabu a je

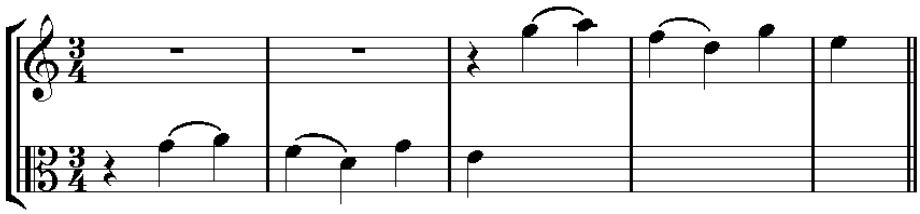
téměř nemožné ho udělat zajímavý pro posluchače, kteří nejsou zasvěceni do hudebního umění.[59] Při tvorbě podobné kompozice nejprve vytvoříme melodickou linii od tří do šesti, sedmi nebo osmi tónů: nejlepší je délka jednoho, nanejvýš dvou taktů, které musí být krátké a v rychlejším tempu (ještě si řekneme, proč úvodní melodie nesmí být příliš dlouhá).

Příklad melodické linie (viz příklad č. 339):



Příklad 339

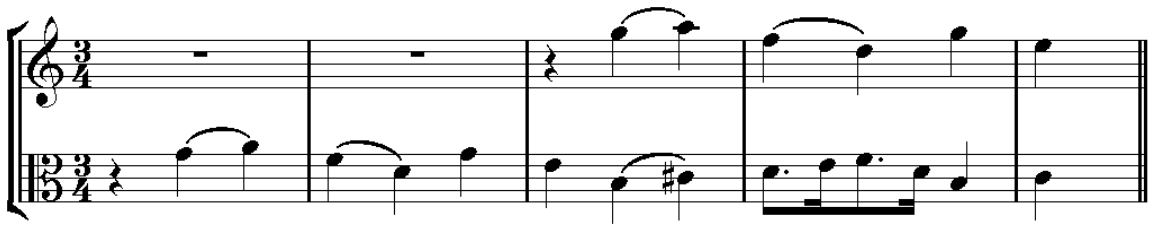
Pokud má být kánon dvojhlasý a v oktávě, pak tuto melodii umisťujeme v imitujícím hlasu v odstupu oktávy po posledním tónu imitovaného hlasu (viz příklad č. 340).



Příklad 340

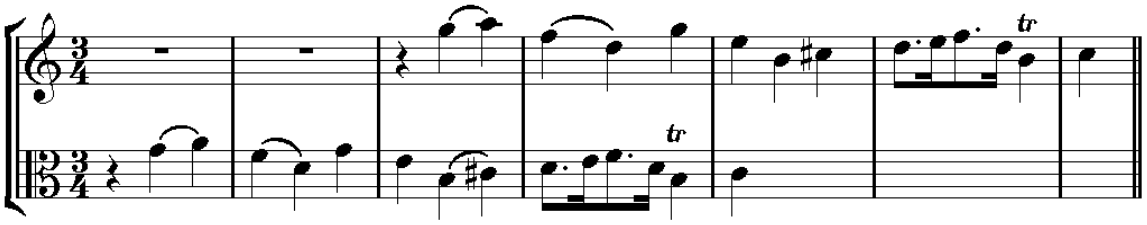
Vrátíme se k hlasu B, abychom hledali doprovod k hlasu A (viz příklad č. 341).

[59] Umělé /vědecké / kánony byly vynalezeny před 18. stoletím, to znamená v dobách, kdy hudební kompozice byla pouhým chladným kalkulem a vkus, cit a inspirace nic neznamenaly.



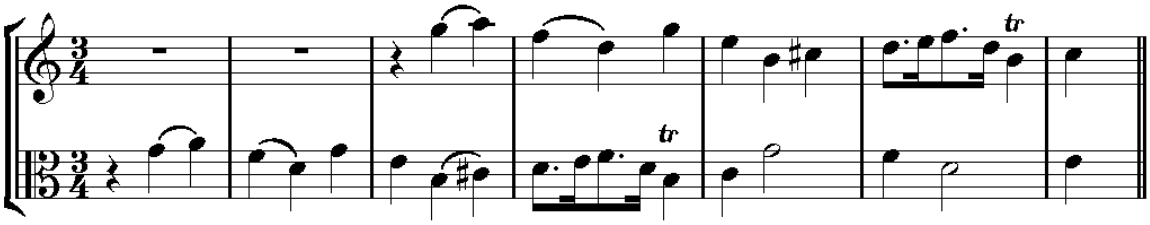
Příklad 341

Doprovod připojíme k hlasu A jako pokračování první melodie (viz příklad č. 342).



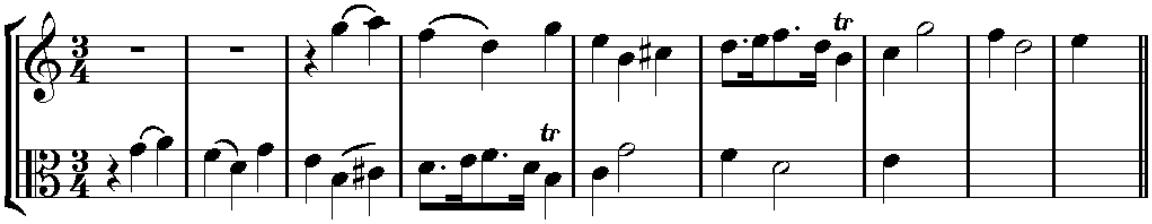
Příklad 342

Znovu se vrátíme k hlasu B, abychom doprovodili to, co jsme připojili v hlasu A (viz příklad č. 343).



Příklad 343

Toto pokračování doprovodu bude transponováno do hlasu A, v němž bude imitace pokračovat (viz příklad č. 344).



Příklad 344

Hlas B bude pokračovat v doprovodu toho, co jsme znovu připojili k hlasu A, a tímto způsobem budeme postupovat až do konce kánonu, který může mít rozsah osm, dvacet, padesát, osmdesát a více taktů.

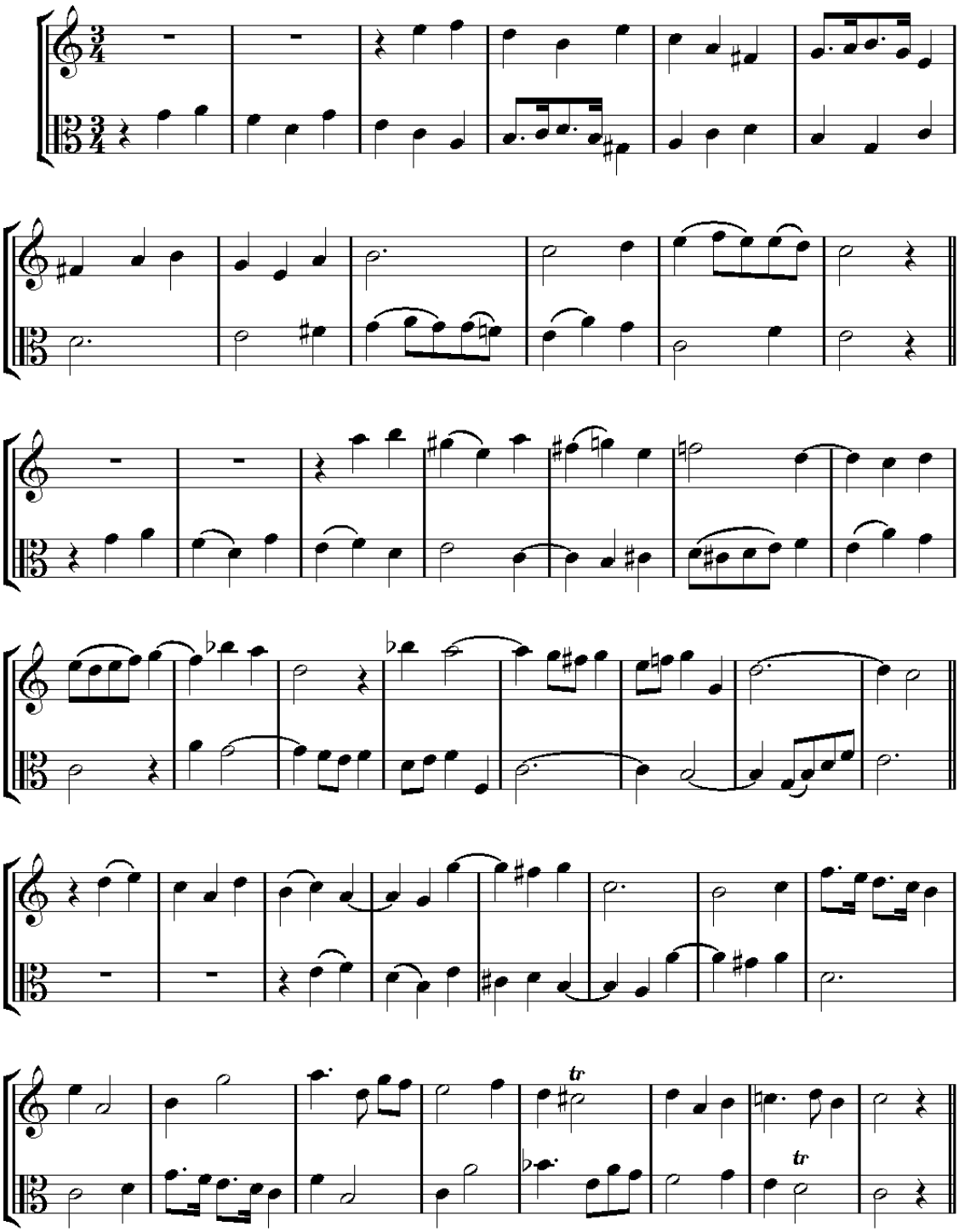
Snadno pochopíme, že tento způsob je nejlepší pro nalezení všech typů zajímavých kánonů a tedy i všech typů imitací.

První melodická linie (která je zkomponována ze šesti tónů předcházejícího příkladu) nesmí být dlouhá, protože by posluchači nebyli schopni imitaci sledovat až do konce.

V těchto kánonech je obtížné nalézt přirozenou a volnou melodii (jestliže vycházíme z posledního tónu úvodní melodie), protože se tato melodie může skládat pouze z doprovodných tónů, jak jsme viděli výše. Nemůžeme ji frázovat ani rytmizovat tak, jak bychom si přáli.

Tyto kánony můžeme tvořit (prostřednictvím předcházející metody) ve všech intervalech a nestojí za námahu, abychom je vymýšleli v sekundě nebo v tercii atd. jestliže jsme je vytvořili v oktávě nebo v unisonu. Ale nejlepší budou vždy v oktávě nebo v unisonu v rovném pohybu, protože takto je melodie nejvolnější a harmonie nejpřirozenější.

Předvedeme si kánony v různých intervalech (viz příklad č. 345).

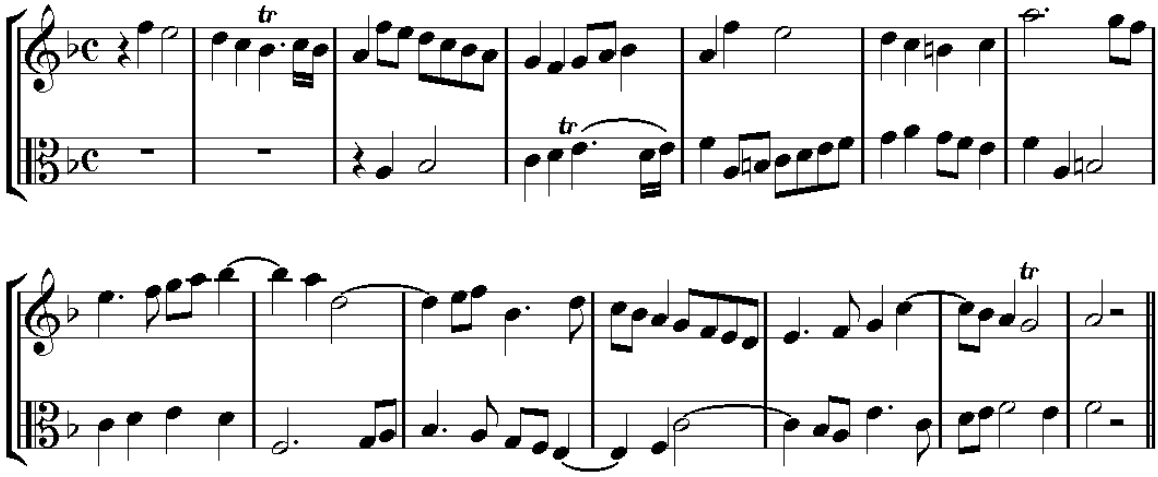


Příklad 345

Jestliže kánon není v unisonu nebo v oktávě, imitace se nemůže utvořit zcela přísně z hlediska celých tónů a půltónů. Často na celý tón musíme odpovědět půltónem a obráceně.

Co se týče kánonů v protipohybu (inverzi), nemůžeme je takto vytvořit téměř nikdy, protože se obtížně vyvarujeme toho, aby si melodie a harmonie více nebo méně nepřekážely.

Předvedeme si kánon v protipohybu (inverzi) (viz příklad č. 346).

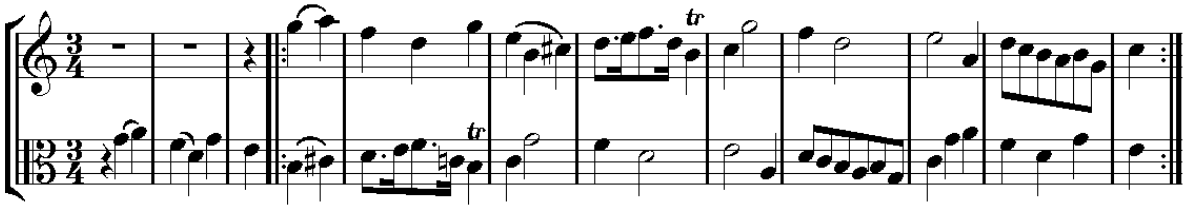


Příklad 346

Umělé /vědecké/ kánony můžeme zakončit třemi způsoby:

1. Přerušením imitace v závěru, abychom kánon uzavřeli uspokojujícím způsobem, jak můžeme vidět v předcházejících dvou příkladech. Tento způsob zakončení je nejlepší.

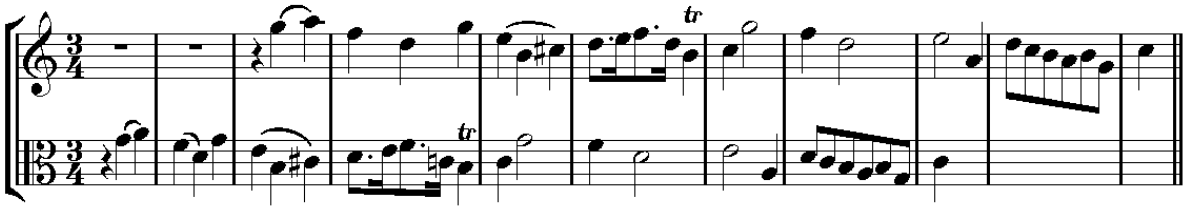
2. Uspořádáním kánonu takovým způsobem, aby se imitující hlas znovu objevil na konci hlavní melodie jako doprovodný hlas imitujícího hlasu a přinutil kánon, aby se neustále opakoval. Takový kánon označujeme jako *nepřetržitý kánon* (viz příklad č. 347).



Příklad 347

Takový kánon tedy nemá konec. Uvedený kánon ovšem můžeme zastavit na posledním tónu.

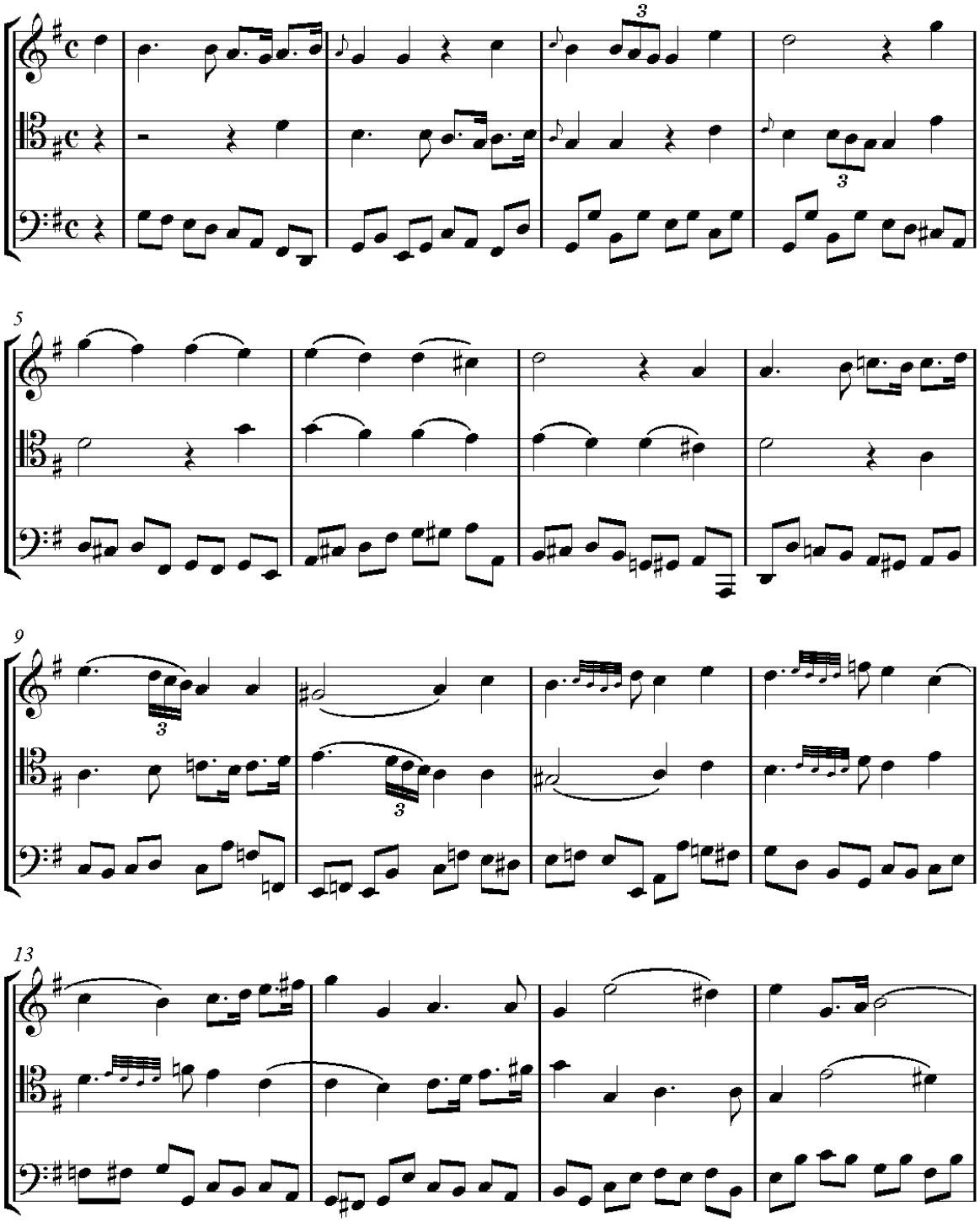
3. Přesným imitováním až k poslednímu tónu (viz příklad č. 348).[60]

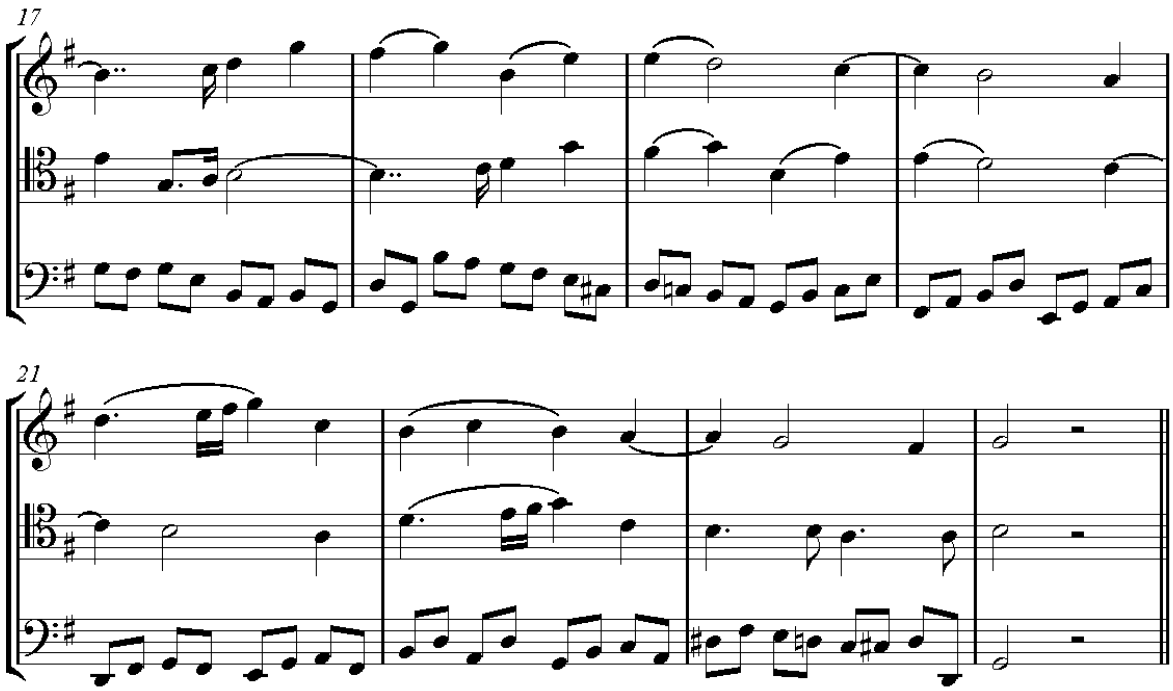


Příklad 348

Předvedeme si příklad umělého /vědeckého/ kánonu vytvořeného na text a doprovázeného číslovaným basem (viz příklad č. 349).

[60] NOTY?? - Hlas se zastavuje na označeném místě, protože dále již nesmí být imitován. Kánon může být doprovázen jedním nebo dvěma vyplňujícími hlasy (může se realizovat v tříhlasu, nebo ve čtyřhlasu, nebo v orchestru). Tento doprovod, který pokračuje až do konce kánonu, zajistí zcela uspokojující závěr.


5
9
13

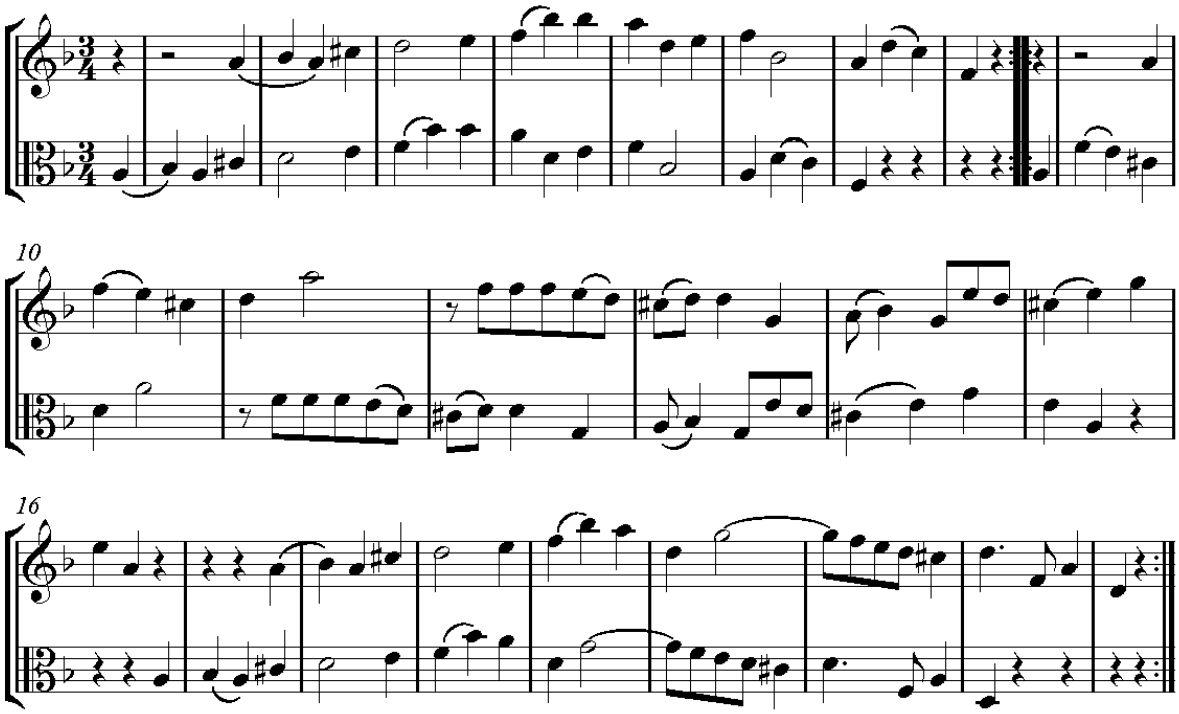


Příklad 349

O tom, čeho si musíme všimnout, aby se stal umělý /vědecký/ kánon pro publikum zajímavější.

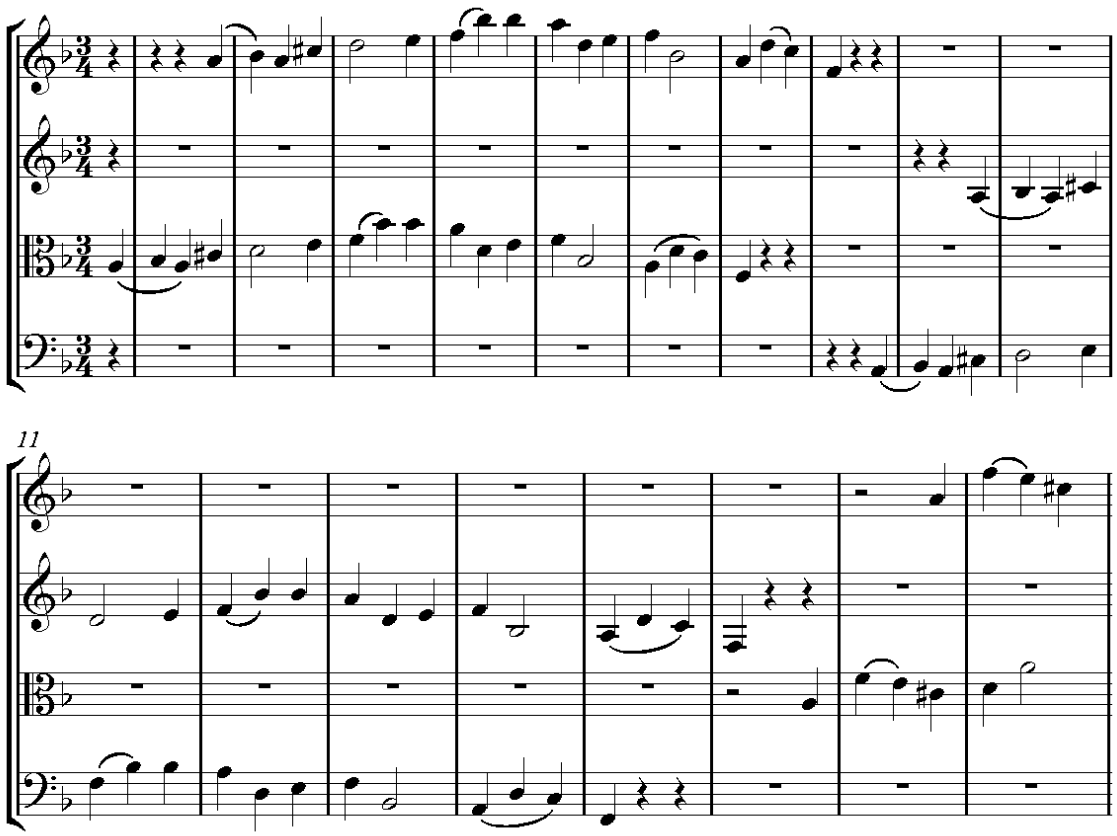
Aby se vědecký /umělý/ kánon líbil publiku, musí být frázován, to znamená, že se člení na stejnoměrné symetrické fráze. Takto utvoříme kánon v oktávě členěný tímto způsobem:

1. Pokud je kánon v durovém modu, první fráze o osmi taktech končí na dominantě: nebo končí v příbuzné durové tónině (vrchní tercie), pokud je v mollovém modu (viz následující příklad).
2. Druhá fráze má rovněž osm taktů s nedokonalou kadencí na původní dominantě.
3. Třetí fráze o osmi taktech začíná na prvních tónech kánonu a končí uspokojivě na tónice. Tato forma může mít dvě opakování (viz příklad č. 350).



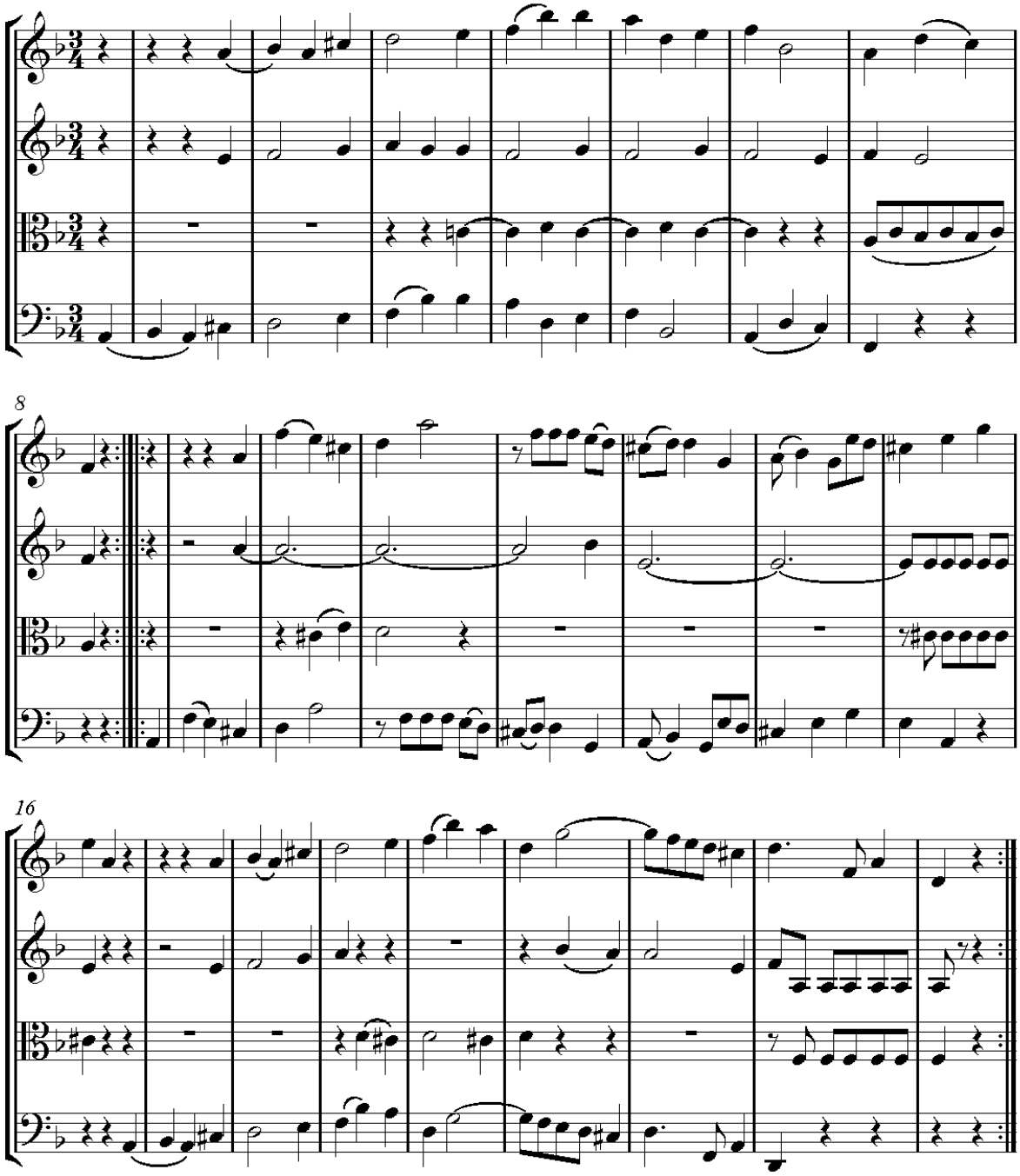
Příklad 350

Tento kánon může být nejprve proveden tak, jak vidíme výše a můžeme ho dát do tříhlasu, čtyřhlasu, pětihlasu, nebo dokonce použít v symfonii. Můžeme také použít dialogovou formu: to znamená, že při opakování každého dílu můžeme změnit nástroje (viz příklad č. 351).



Příklad 351

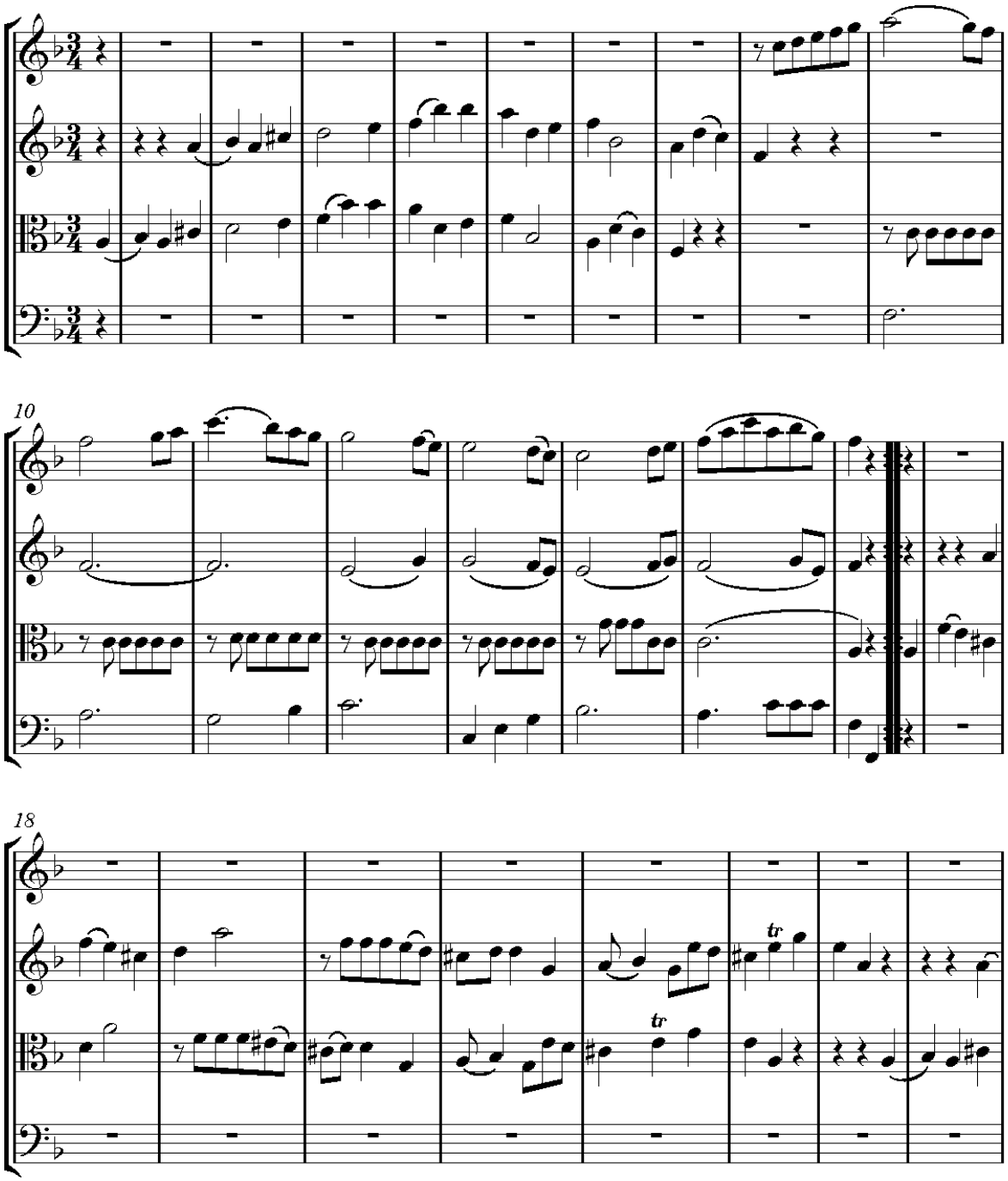
Pokud se repetice nemůže provádět v oktávě, utvoříme ji v *unisonu*. Tento způsob opakování se stane působivější, když mají nástroje různou barvu. Navíc k tomuto kánonu můžeme připojit jeden nebo dva velmi slabé doprovodné hlasy. V takovém případě je prospěšné, když je imitace rozdělena mezi dva krajní hlasy (viz příklad č. 352).



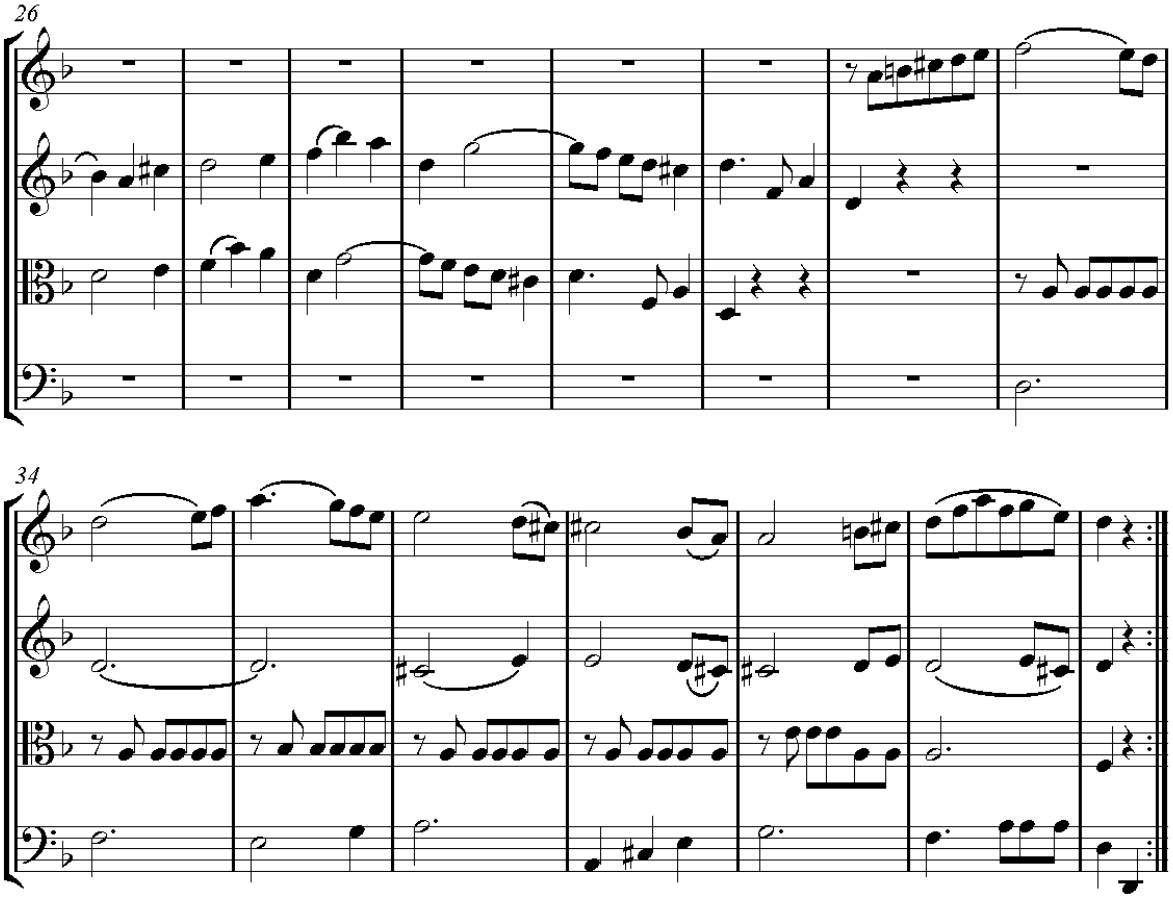
Příklad 352

Pokud by byl tento příklad určen pro orchestr, mohla by se ve formě dialogu uvádět každá repríza se smyčcovými nástroji, zatímco repetice by se tvořila s dřevěnými dechovými nástroji.

Třetí způsob, který kánonu dodá na zajímavosti, spočívá v krátké epizodě, která se připojuje po každé repríze. Tato epizoda musí být složena z krátké periody příjemné melodie, která nemá nic společného s kánonem (viz příklad č. 353).[61]

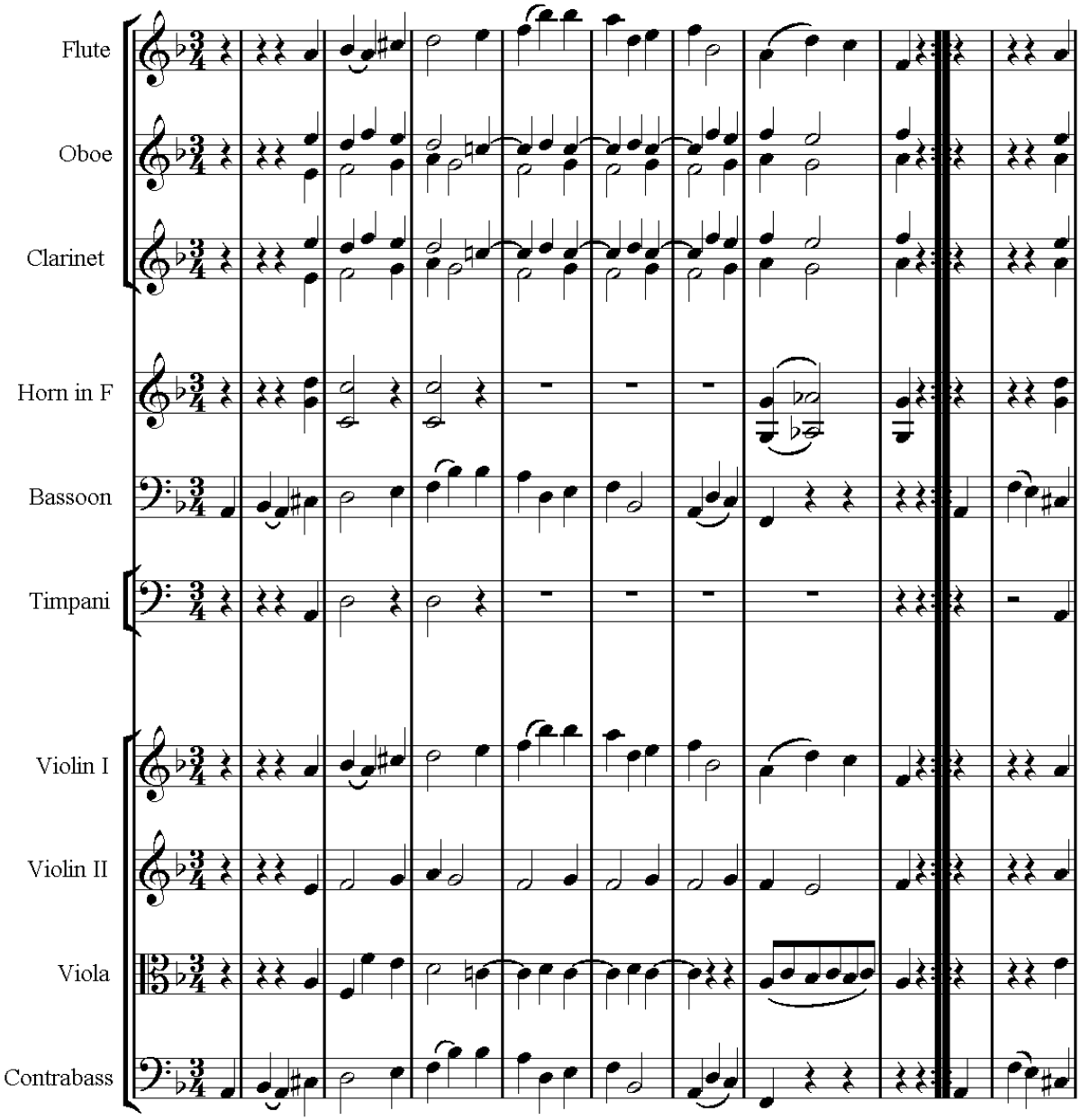


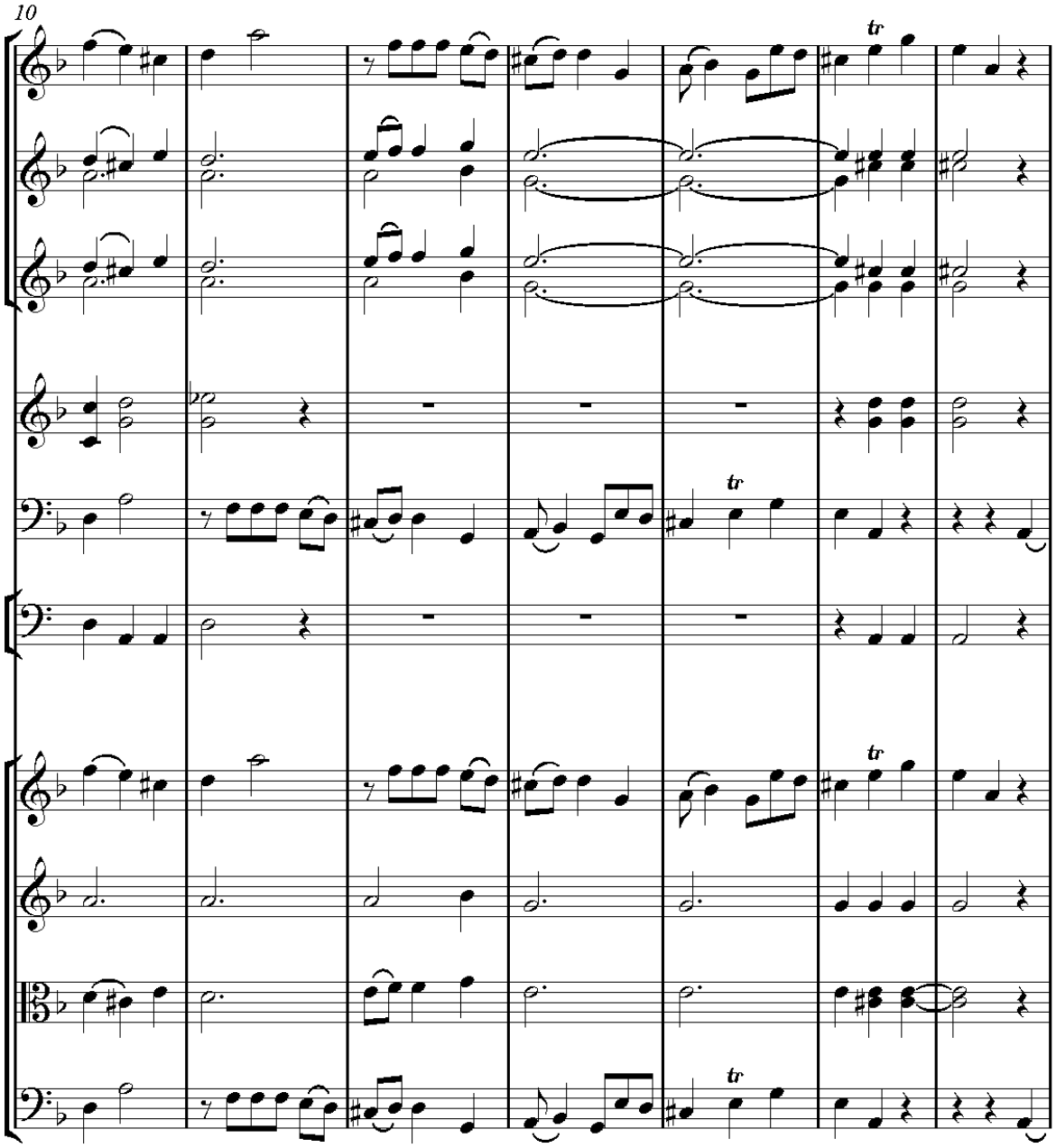
[61] NOTY?? - Pokud to pokládáme za vhodné, může mít tato epizoda, stejně jako následující, čtyři nebo nanejvýš osm taktů.

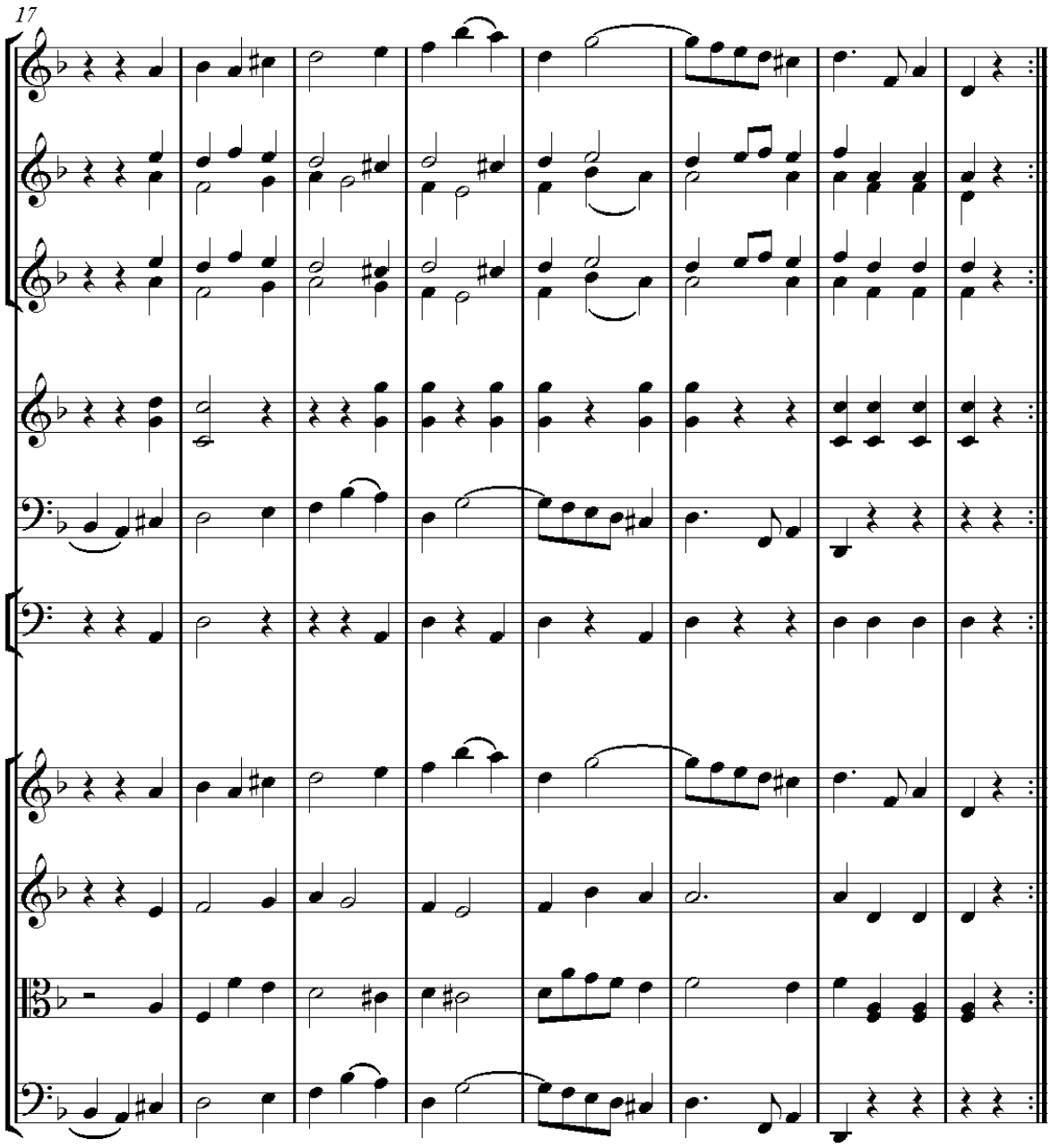


Příklad 353

Nakonec můžeme stejný kánon instrumentovat pro orchestr následujícím způsobem (viz příklad č. 354).


Flute
Oboe
Clarinet
Horn in F
Bassoon
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Contrabass


10
tr
tr
tr
tr



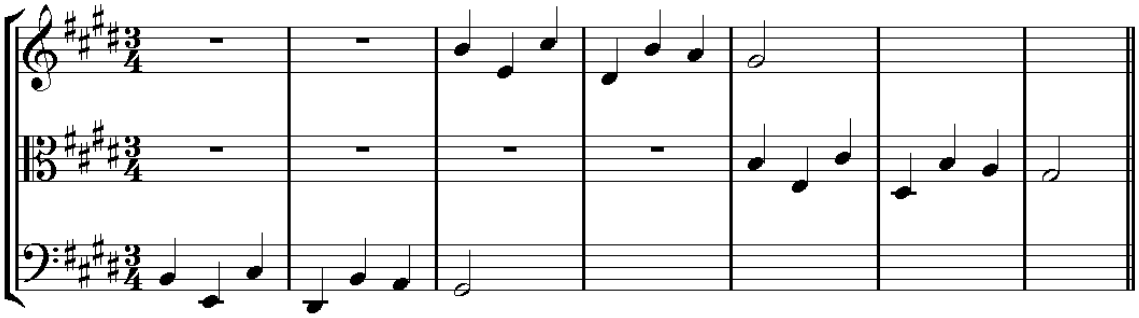
Příklad 354

Účinek předcházejícího příkladu by mohl být modifikován také tím, že by se každá repríza uvedla v orchestru v dynamice *forte*, zatímco repetice v dynamice *piano* s menším počtem sólových nástrojů a obráceně. Tato poslední verze je mnohem lepší, protože celek 48 taktů v dynamice *forte* by se mohl jevit jako příliš dlouhý.

Dosud uvedené příklady umělých /vědeckých/ kánonů jsou pouze dvojhlasé, protože imitace se realizovala pouze mezi dvěma hlasy. Kánony můžeme tvořit také s více než dvěma

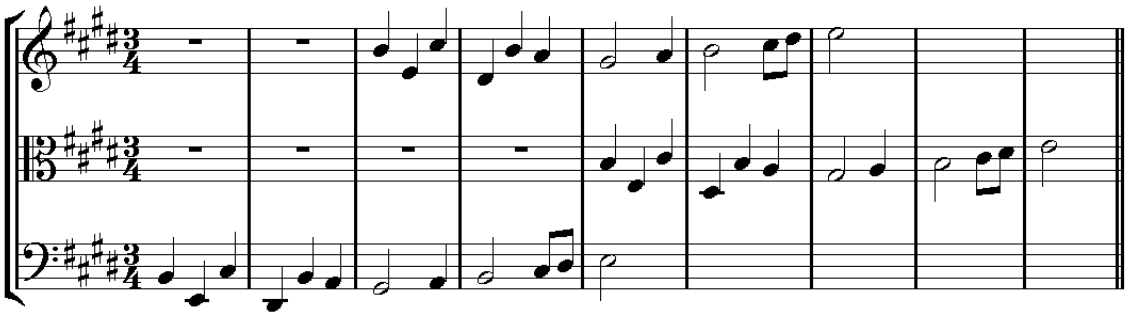
hlasy: ale je již obtížné (aniž bychom unavili pozornost posluchačů) pokračovat v imitaci mezi dvěma hlasy během třiceti, čtyřiceti nebo padesáti taktů, natož abychom udrželi pozornost v případě tří- nebo čtyřhlasých kánonů.[62] Při tvoření více než dvojhlasých kánonů komponujeme spíše pro oči než pro uši. Ale jako každá věc nalezne své obdivovatele, ukážeme si způsob tvoření umělých /vědeckých/ kánonů o více než dvou hlasech.

Při komponování tříhlasého umělého /vědeckého/ kánonu vytvoříme melodickou linii, kterou umístíme postupně do tří hlasů (viz příklad č. 355).



Příklad 355

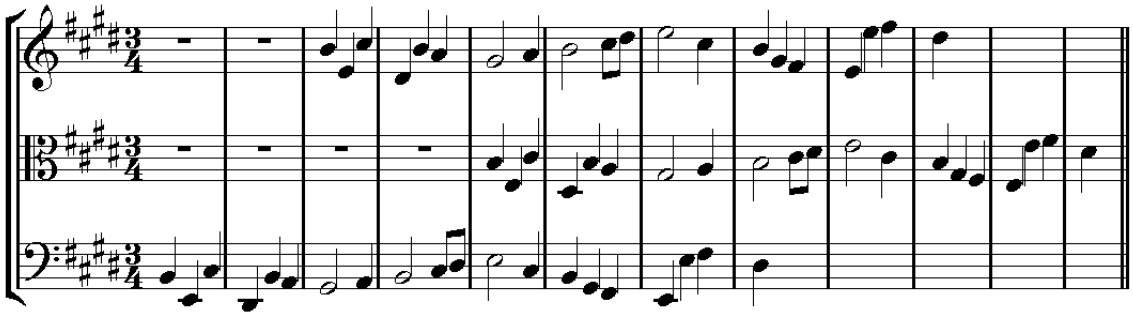
Vrátíme se k hlasu C, abychom nalezli doprovod k hlasu A, a tento doprovod připojíme i k pokračování hlasu A (viz příklad č. 356).



Příklad 356

[62] V takovém případě je posluchačovo úsilí větší než skladatelovo.

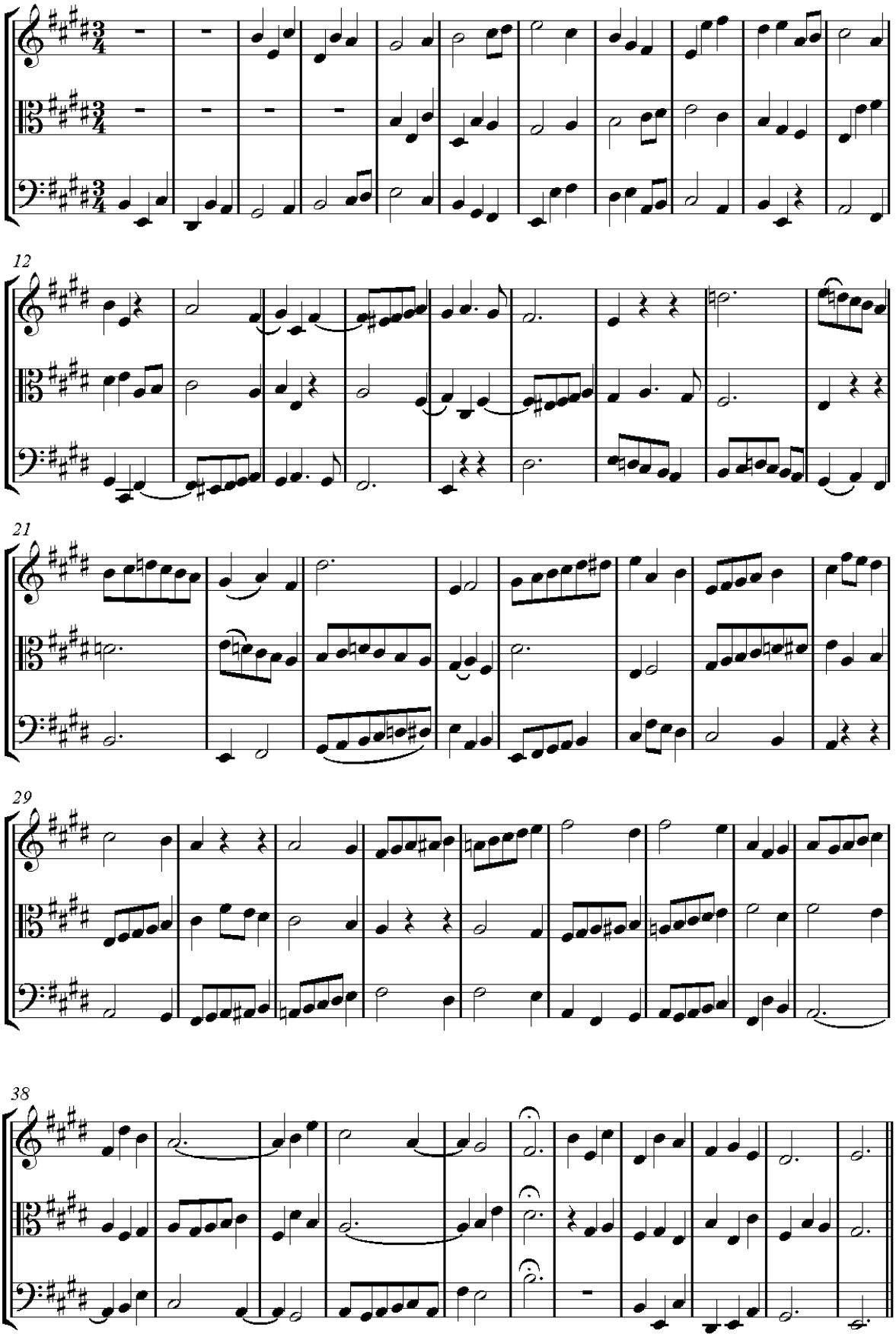
Potom se ještě vrátíme k hlasu C, abychom nalezli nový doprovod ke dvěma vrchním hlasům. Tento nový doprovod připojíme pod hlasy A a B (viz příklad č. 357).



Příklad 357

Tímto způsobem pokračujeme až do konce a kánon nejlépe zakončíme připojením *kody*.

Předvedeme si celý tento kánon, který je zkomponován pouze z dokonalých akordů (viz příklad č. 358).


12
21
29
38

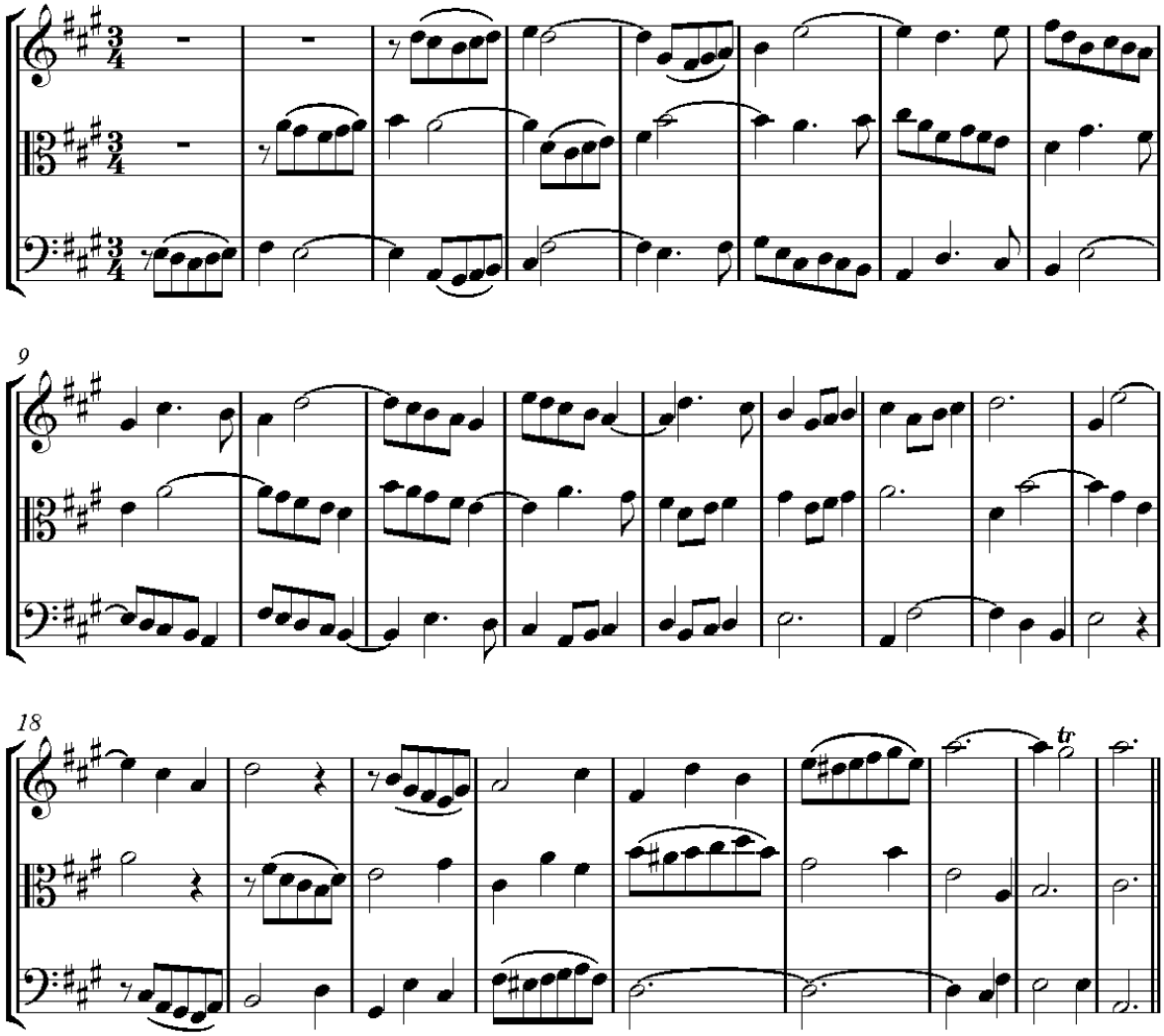
Příklad 358

V takovém kánonu se vyskytují intervalové převraty, na které si musíme dát pozor při usměrňování harmonie, zejména pokud je bas imitujícím hlasem, to znamená, když jím kánon nezačíná.

Čtyřhlasý kánon se tvoří stejným postupem. Ale doporučuji držet se nanejvýš dvoj- a tříhlasých kánonů.

Předcházející kánon je v oktávě. Podle doporučeného způsobu ho můžeme vytvořit i v jiných intervalech. Ale nejlepší kánony jsou v oktávě.

Předvedeme si kánon v kvartě a v septimě (viz příklad č. 359).



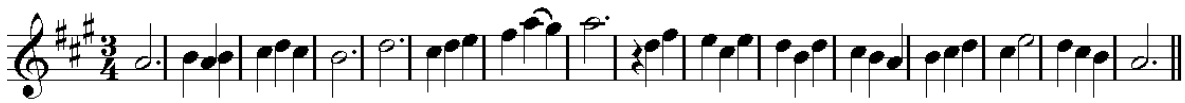
Příklad 359

Později se ještě zmíníme o kánonech zkomponovaných pouze z několika taktů, jak nám je zanechali předchůdci. (Czerny, pozn. 71)

O retrográdních kánonech a harmonii

Retrográdní kánony (kánony v račím postupu) jsou pouhou kuriozitou, nicméně bych se nechtěl vzdát toho, abych o nich nepromluvil. Lidé, kteří toto umění nestudovali, mluví o zázraku, když se s retrográdním kánonem náhodou setkají. Bude užitečné, když jim ukážeme, že veškeré tajemství této tvorby spočívá ve velmi jednoduchém postupu, který, pokud ho jednou známe, nám takový kánon umožní vytvořit bez obtíží jako běžný kánon. Takže při tvoření kánonu tohoto druhu sledujme následující metodu.

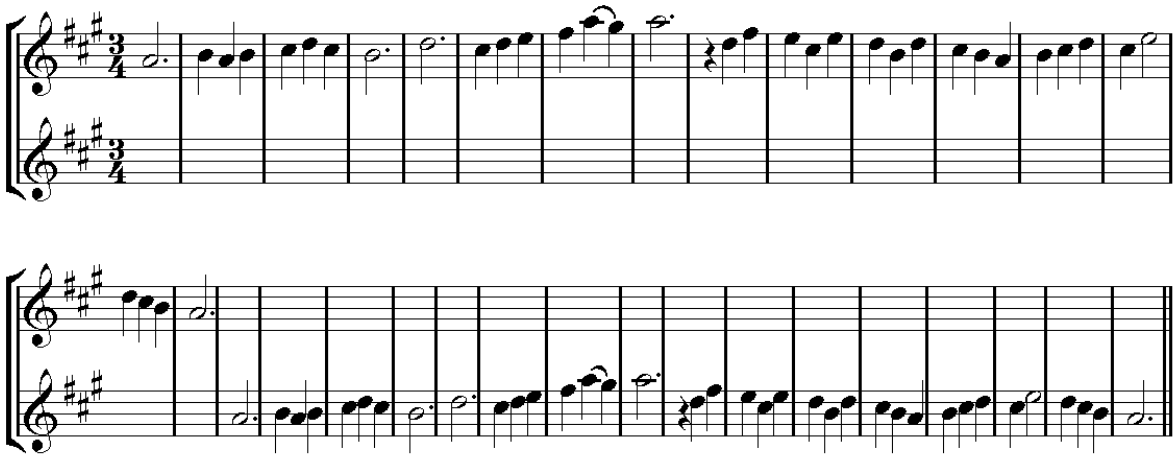
Začneme vytvořením jednoduché melodie (nejlepší je ta, která nemoduluje) o délce přibližně od osmi do dvaceti čtyř taktů. Je třeba, aby se tato melodie mohla provádět *obráceně (retrográdně)*. Tuto kvalitu jí dáme, když se vyhneme intervalům, alteracím, synkopám, pomlkám, rytmickým hodnotám a ozdobám, které by mohly vytvářet špatný účinek při retrográdním utváření melodie. Při jejím tvoření platí nejlepší pravidlo: melodii si představujeme současně i v opačném směru, abychom se vyhnuli tomu, co by muselo být přesunuto. Předvedeme si příklad takové melodie, která nesmí být příliš výrazná (viz příklad č. 360).



Příklad 360

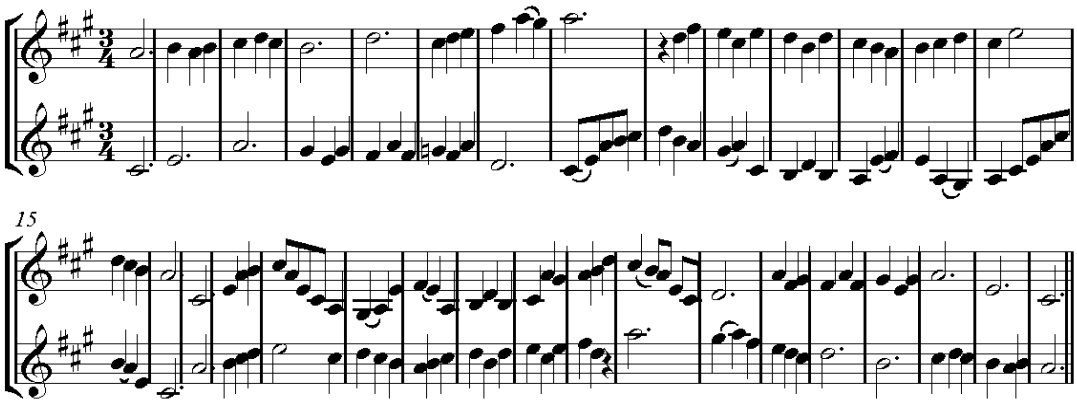
Tato melodie o šestnácti taktech, kterou jsme označili číslicemi 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, se při provedení v opačném směru označí číslicemi 16, 15, 14, 13, 12, 11,

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Melodii umístíme na dvě notové osnovy A a B (které musí mít stejné předznamenání) (viz příklad č. 361).



Příklad 361

Znovu se vrátíme k notové osnově B, abychom doprovodili melodii osnovy A. Tento doprovod, který se musí později provádět také v opačném směru, vyžaduje zejména používání konsonantních intervalů. Můžeme také použít disonanci – umístíme ji *mezi dvě stejná rozvedení*, aby se mohla rozvádět dopředu i pozpátku. Jakmile nalezneme doprovod, umístíme ho v opačném směru na notovou osnovu A jako pokračování melodie (viz příklad č. 362).



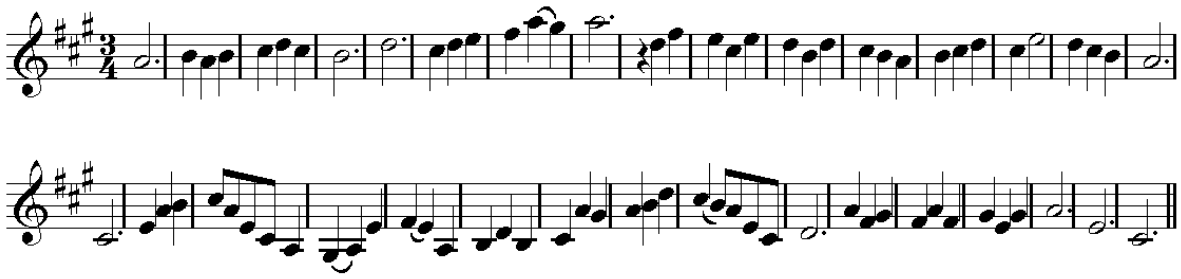
Příklad 362

Tato operace poskytuje následující výsledky:

1. Celá melodie notové osnovy A je od začátku do konce stejná jako melodie osnovy B, pokud ji chápeme od konce k začátku.

2. Ze stejného důvodu je celá melodie notové osnovy B chápána od začátku do konce stejně jako melodie osnovy A od konce k začátku.

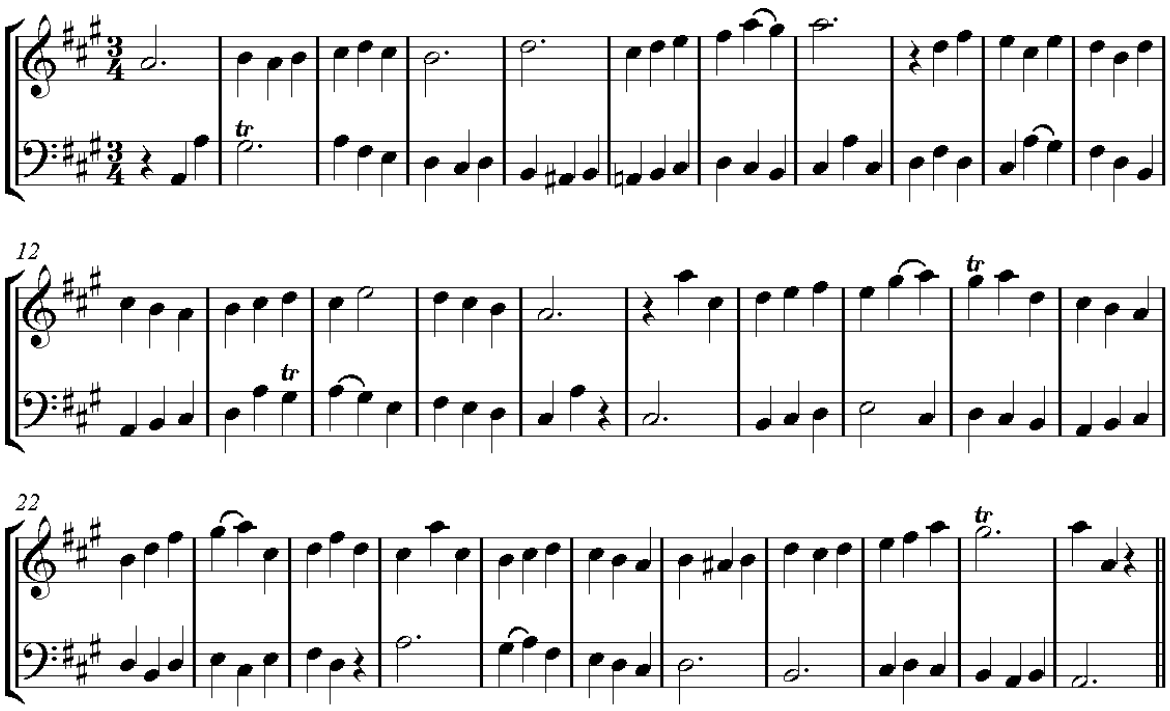
3. Aby melodie osnovy A představovala *současně* melodii osnovy B, znamená to, že jeden člověk může provádět osnovu A od začátku do konce a současně ji druhý člověk může doprovázet od konce k začátku. V takovém případě zcela vynecháváme notovou osnovu B, protože se stává nadbytečnou. A připojujeme na konec osnovy A klíč, předznamenání a takt, abychom označili dvojitou vlastnost této osnovy. Právě v tom spočívá kánon v opačném směru (viz příklad č. 363).



Příklad 363

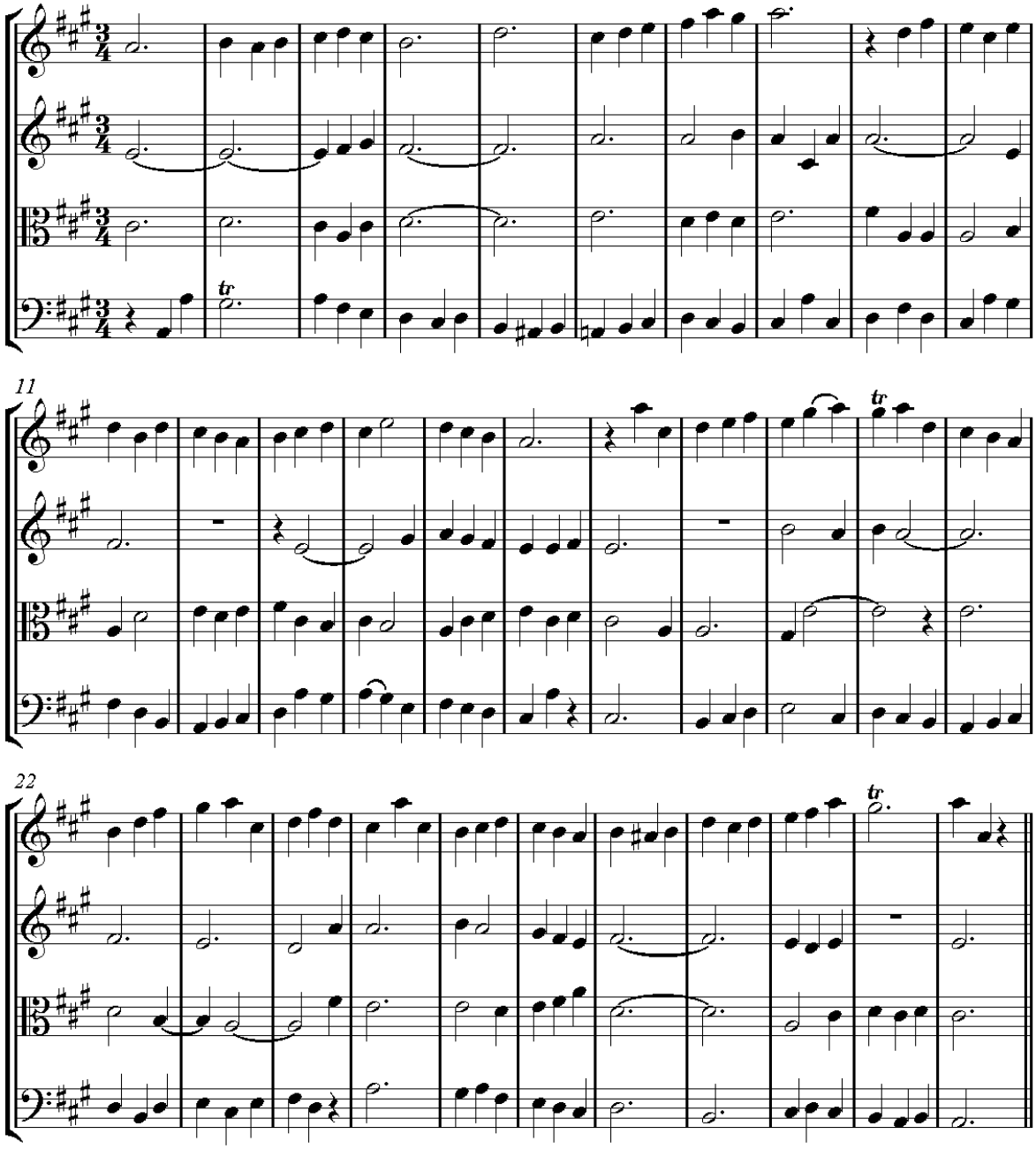
Při provádění tohoto dvojhlasého kánonu jedna osoba začíná a zpívá sama až do konce, potom druhá osoba znovu zopakuje melodii, zatímco první osoba ji doprovází od konce k začátku.

Aby se kánon mohl zapsat na jednu notovou osnovu, musí být imitace v unisonu a oba hlasy ve stejném klíči. Pokud nejde o kánon, ale jednoduše o harmonii v opačném směru, zapisuje se, jako v č. 1, na dvě notové osnovy. V takovém případě může mít dva odlišné klíče (viz příklad č. 364).



Příklad 364

Tento dvojhlas můžeme utvořit také jako troj- nebo čtyřhlas tím, že připojíme jeden nebo dva střední hlasy, což utvoří tří- nebo čtyřhlasou harmonii v opačném směru (viz příklad č. 365).



Příklad 365

Pokud bychom, podle vzoru Haydna nebo Mozarta, z tohoto příkladu vytvořili menuet smyčcového kvartetu, pak by trio tohoto menuetu bylo obráceným provedením stejného příkladu.

Kánon na melodii chorálu

Před 18. stoletím byly důležité imitace tvořené přísně na melodie chorálu. Ačkoli tyto imitace byly často pouze od šesti do dvanácti taktů, označovaly se jako *kánony*. Ostatně tvorba těchto kánonů vyžaduje dovednost ze strany skladatele, který při jejich hledání stále stojí proti chorálu, v němž nemůže a nesmí nic pozměnit.

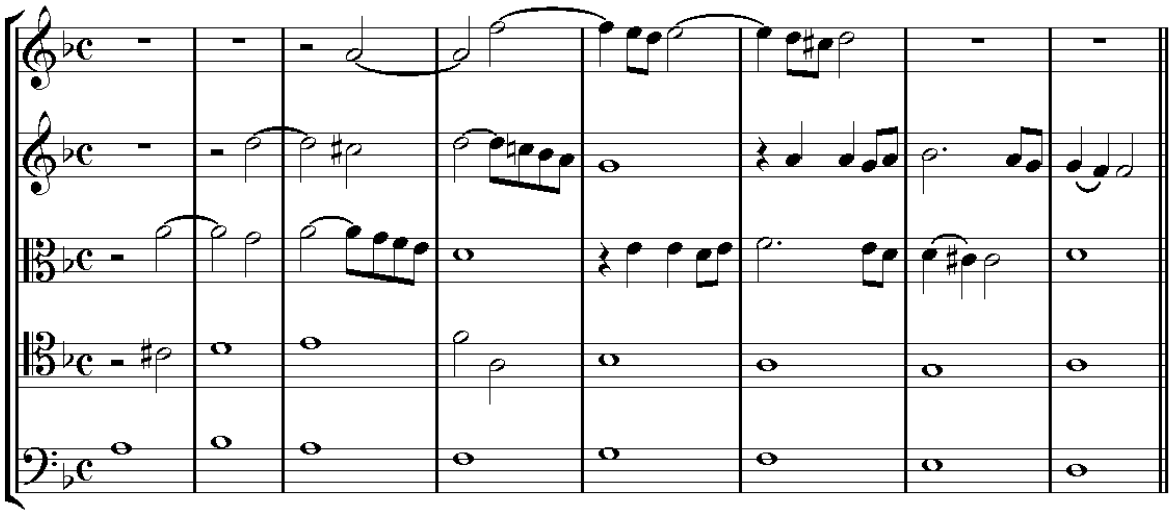
Tyto imitace, neboli kánony, jsou pouze dvojhlasé, aniž bychom započítávali chorál a ostatní doprovodné hlasy, protože se tyto kánony mohou nacházet ve čtyř-, pěti nebo šestihlasých sborech. Kvůli usnadnění práce má skladatel svobodu v zacházení s harmonií mezi dvěma hlasy, které tvoří kánon, takže když spojení všech hlasů utváří správnou harmonii, tak dva imitující se hlasy mohou využít jakékoli intervaly.

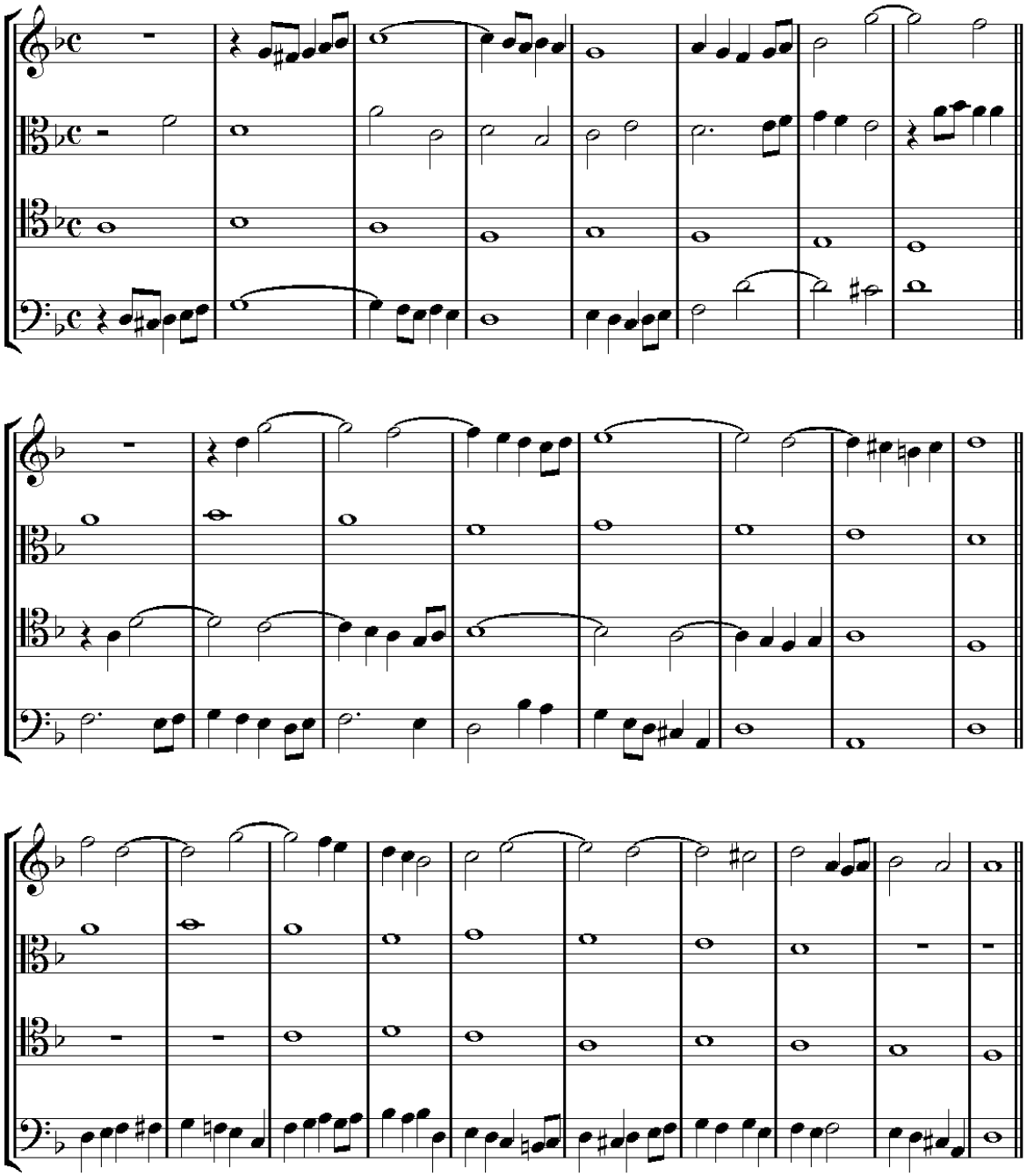
Protože se chorál zpívá pouze v kostele, můžeme tyto kánony používat pouze v chrámové hudbě. Ať již se chorál nachází v sopránu nebo tenoru, ať se provádí altem nebo basem, ať prochází z jednoho hlasu do druhého, tak vypracování kánonu, který ho má doprovázet, není nikdy snadné, ale ani obtížné.

Způsob vyhledávání kánonu k chorálu

1. Začínáme vytvářením prvních tónů kánonu, které umístíme do jednoho z hlasů, které chorál doprovázejí.
2. Tyto první tóny kánonu imitujeme tím, že tuto imitaci svěříme druhému hlasu doprovázejícímu chorál. Pokud se melodie chorálu staví proti této imitaci, upravujeme tóny tak dlouho, až zmizí překážka pro pokračování kánonu.
3. Vrátíme se k imitovanému hlasu, abychom k němu připojily několik nových tónů, a přitom *současně* sledujeme melodii chorálu a imitující hlas.
4. Pokračujeme v imitování těchto nově vytvořených tónů. Pokud se melodie chorálu staví proti pokračování kánonu, nově vytvořené tóny imitovaného hlasu upravíme až k tónu, který umožní pokračování kánonu. Právě tímto způsobem postupujeme až k místu, kde máme v úmyslu zastavit kánonickou imitaci, protože tyto kánony nemusí být příliš dlouhé (jak jsme již výše poznamenali); postačuje osm až šestnáct taktů. Ale pokud je melodie chorálu rozsáhlá, můžeme za sebou utvořit dva i tři takové kánony, to znamená přerušit první kánon a po několika pomlkách vytvořit další, ale odlišný kánon atd.

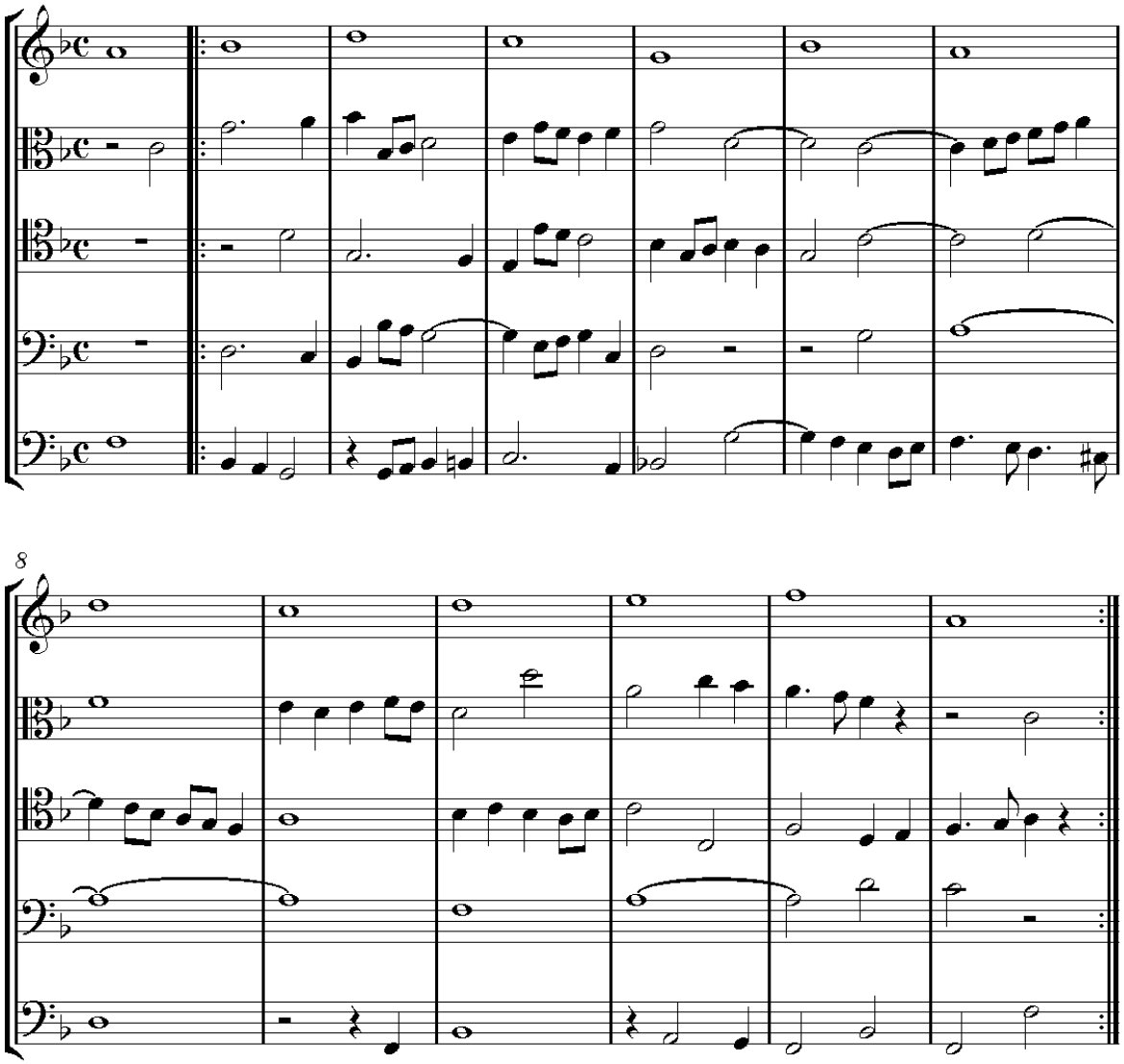
Předvedeme si čtyři příklady kánonů na stejný chorál (viz příklad č. 366).





Příklad 366

Přidáme ještě příklad nepřetržitého kánonu na jinou chorální melodii (viz příklad č. 367).

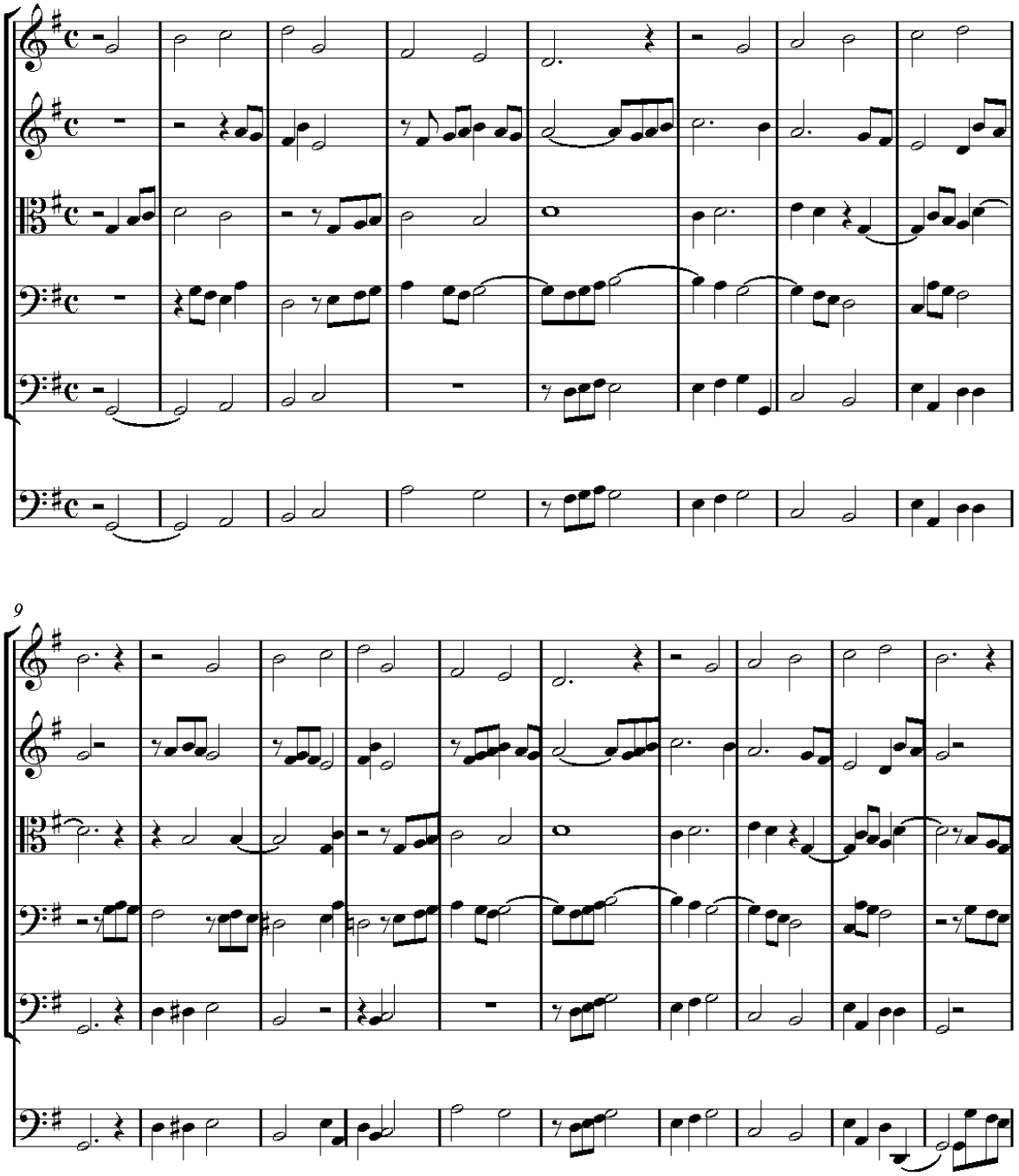


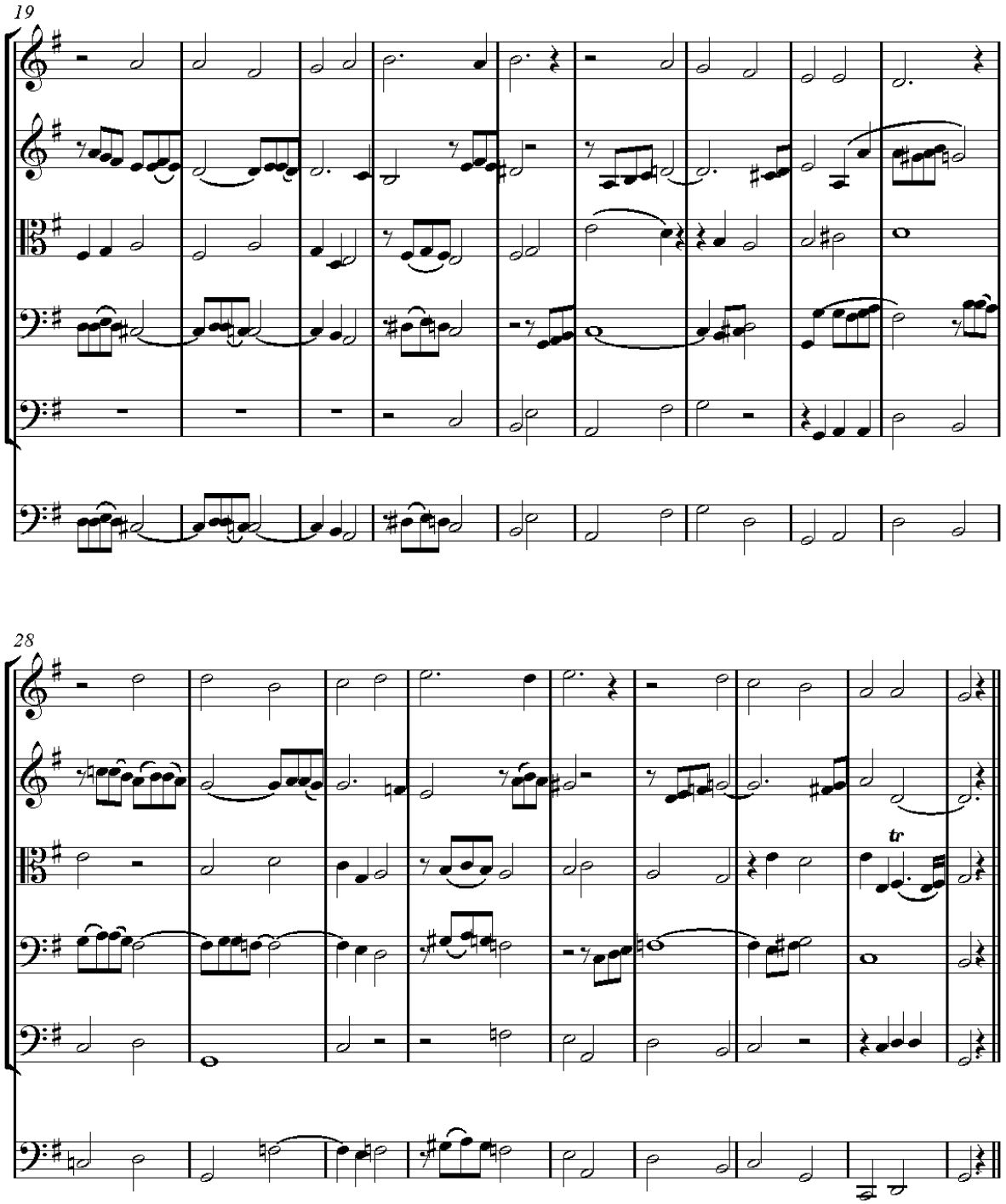
Příklad 367

Tato práce s chorálem může být oceněna pouze znalci, kteří ji sledují s partiturou před očima. Pokud tvoříme pro posluchače, je to zbytečná námaha. (Czerny, pozn. 72)

Předvedeme si zde ještě kánon na chorální melodii, který si zaslouží zvláštní analýzu. Tento kánon je ve vrchní sekundě (mezi violoncellem a druhými houslemi) a bez přerušení postupuje přes třicet pět taktů. Ve svém druhu patří k nejdelším. Oba hlasy, které tvoří kánon, provádí správnou dvojhlasou harmonii. Celek tvoří úplnou hudební kompozici. Tuto skladbu můžeme provádět sborovými hlasy - v takovém případě nahradíme druhé housle altem, violu tenorem, violoncello vyšším basem a kontrabas basem. Když tento kánon

zkrátíme a na začátek třetího a konec jedenáctého taktu umístíme repetiční značku, získáme nepřetržitý kánon (viz příklad č. 368).





Příklad 368

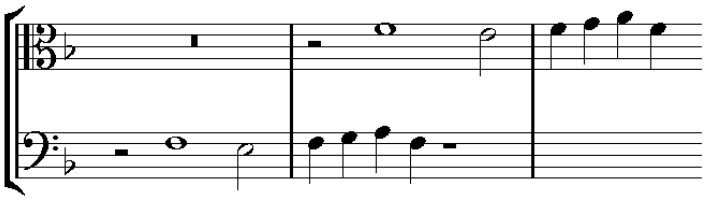
O dvojitém kánonu

Dvojitý kánon je kompozicí, v níž se současně imitují dvě různé melodie. Je to nevděčná tvorba, jejíž hodnota spočívá v nadměrné obtížnosti.

Dvojitý kánon se tvoří následujícím způsobem:

Protože se v tomto kánonu používají dva imitační a dva imitující hlasy, je zřejmé, že pro realizaci takové věty potřebujeme nejméně čtyři hlasy. Označíme si tyto čtyři hlasy A, B, C, D. První imitace se bude realizovat mezi hlasy D, B, druhá mezi hlasy A, C.

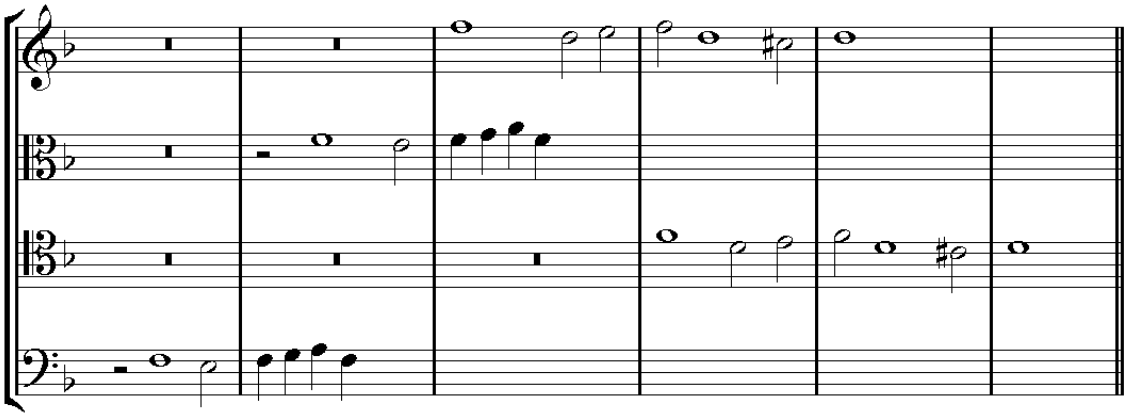
1. Vytvoříme první tóny prvního kánonu a transponujeme je do imitujícího hlasu v jakémkoli intervalu (viz příklad č. 369).



Příklad 369

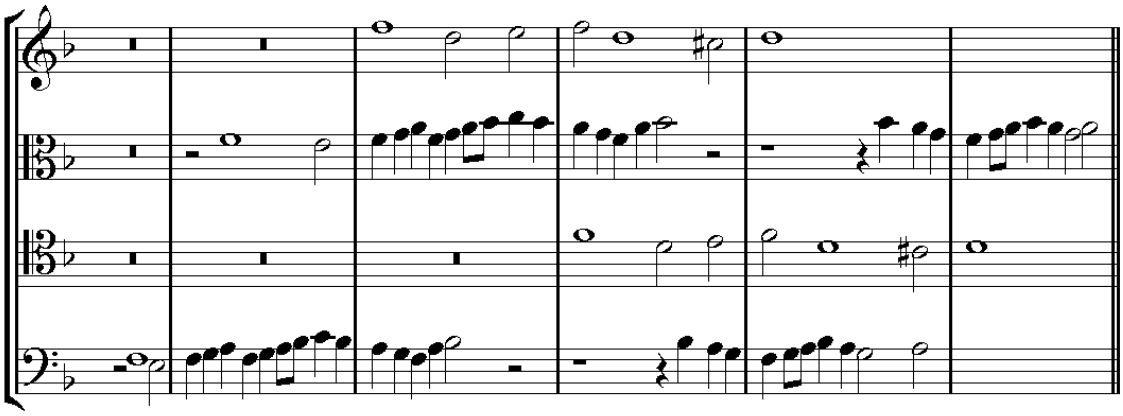
2. Potom vložíme dva hlasy druhého kánonu.

Expozice čtyř hlasů kánonu (viz příklad č. 370).



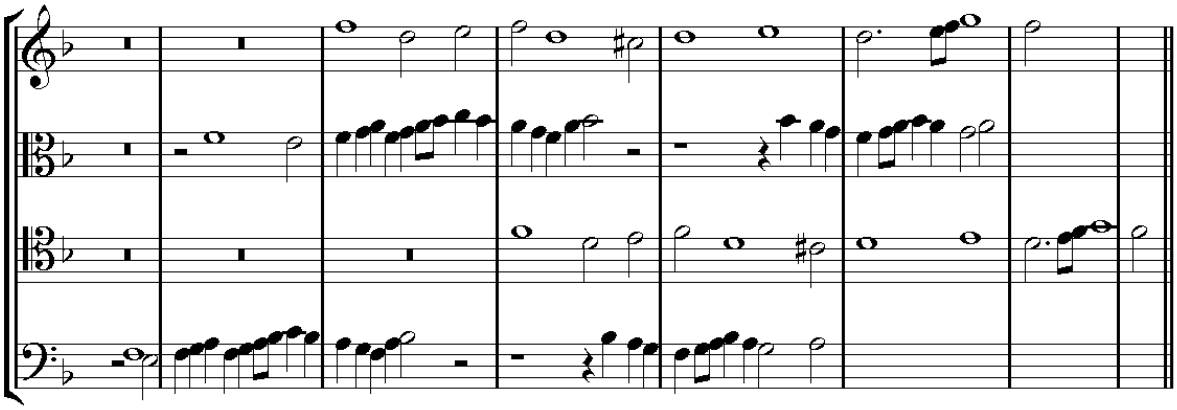
Příklad 370

3. Potom se vrátíme k prvnímu imitačnímu hlasu, abychom pokračovali v tvorbě kánonu: v taktu, ve kterém připojujeme k tomuto hlasu jeden tón, musíme tento tón přepsat do prvního imitujícího hlasu, abychom postupně sledovali, jestli druhý kánon umožňuje imitovat to, co jsme připojili. Pokud ne, musíme ho opravit (viz příklad č. 371).



Příklad 371

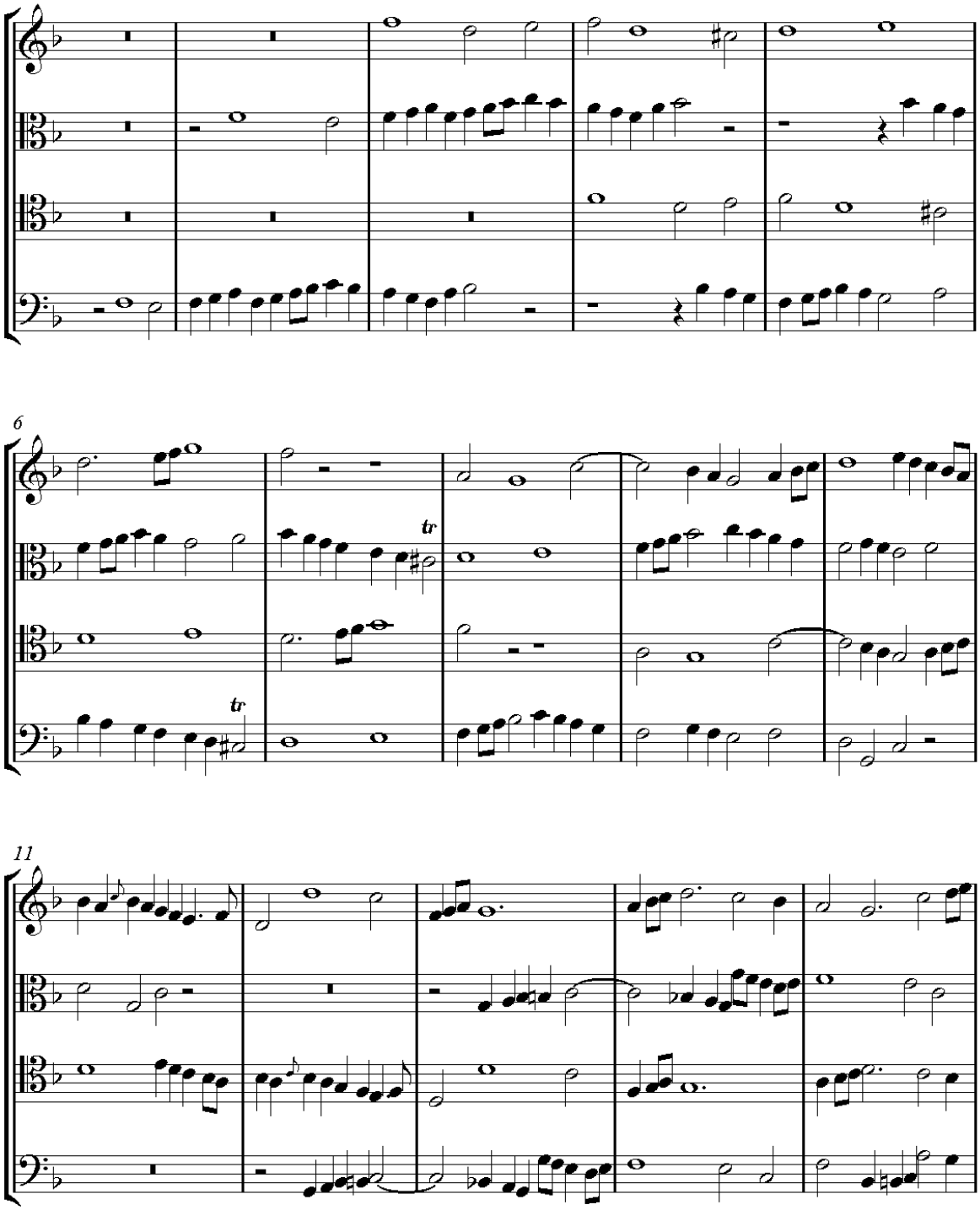
4. Se stejnou opatrností pokračujeme v druhém kánonu v hlasech D a B (viz příklad č. 372).

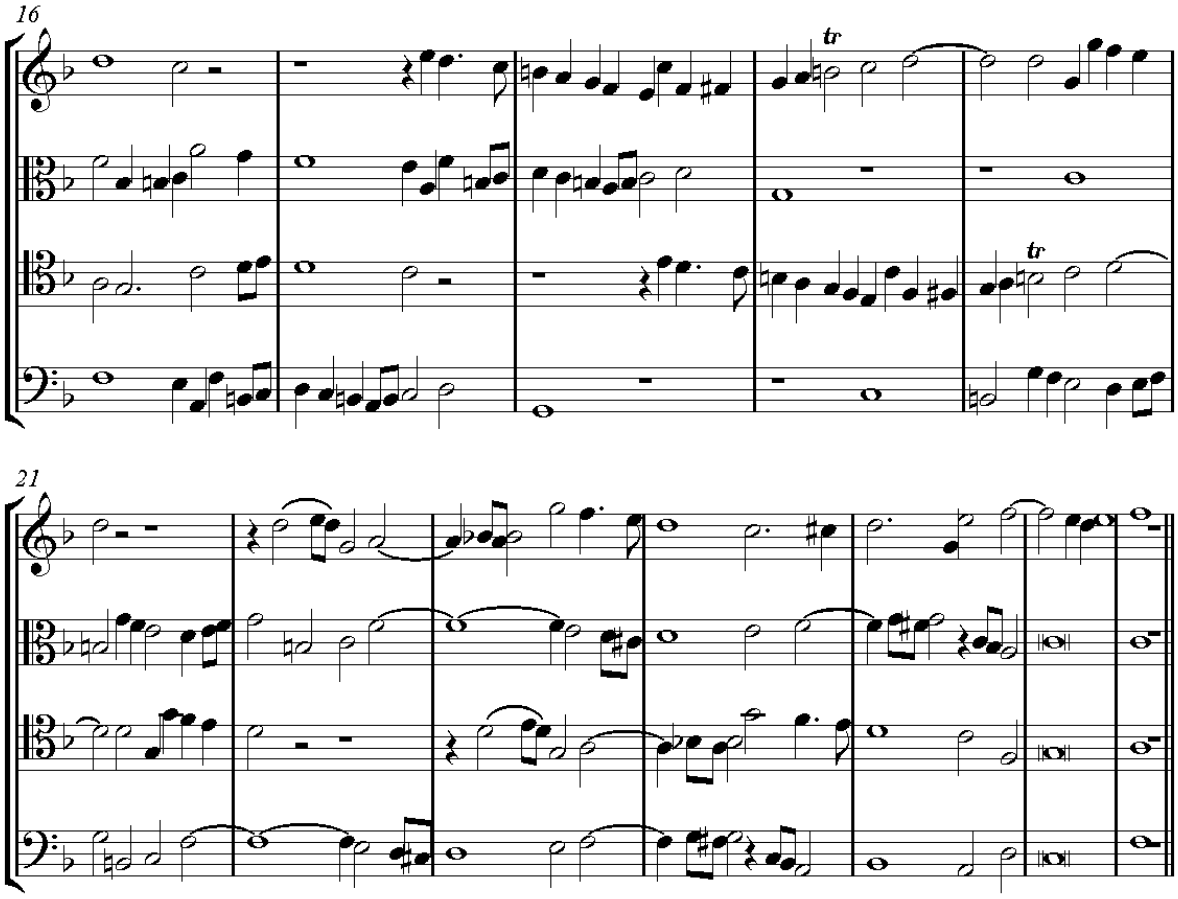


Příklad 372

5. Toto pokračování druhého kánonu bude doprovázeno pokračováním prvního kánonu. Tímto způsobem budeme postupovat až do konce, kde dvojitou imitaci přerušíme, abychom kompozici vhodně zakončili.

Předvedeme si celý kánon (viz příklad č. 373).





Příklad 373

V takových kánonech jsme někdy přinuceni používat pomlky, které jsou zde značným pomocným prostředkem. Je zřejmé, že se také musí imitovat. Takže pokud jeden imitační hlas obsahuje jeden takt pomlky, druhý hlas musí také obsahovat jeden takt pomlky.

O enigmatických, polymorfních, kruhových kánonech a kánonech v augmentaci a diminuci *a o dvojhlasých kánonech, které se mohou měnit v troj- a čtyřhlas*

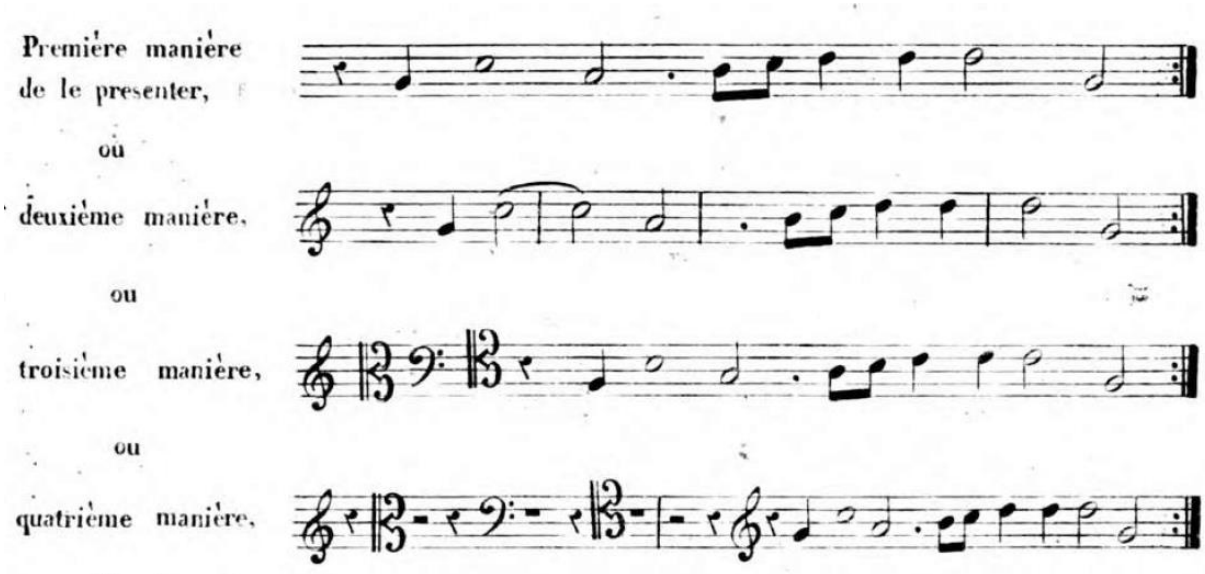
Dlouho se neuznával skutečný cíl hudební kompozice. Imitace a kánony (často vzájemně zaměňovány) byly před 18. stoletím jedinými předměty myšlení skladatelů. Zdálo se jim, že umění spočívá v popíchnutí zvědavosti, obveselení rozumu a očí touto ojedinělou prací, ale dále už nic /non plus ultra/. Proto nepřekvapuje, že mánii kánonů posouvali až k naprosté

směšnosti. Všechny kdysi publikované spisy o hudbě nezahrnovaly nic jiného než imitace a kánony, protože samotná fuga, jak uvidíme, byla komponována pouze více nebo méně kánonickými, kontinuálními imitacemi.

Moderní školy mezi tolika starými kánony udělaly výběr. Zachovány byly kánony, které byly pokládány za užitečné pro umění a učí se je studenti. Ukázali jsme si je a analyzovali. A naopak jsme vyřadili ty, které pokládáme za bizarní, bezvýznamné a zcela neužitečné. Přesto je prospěšné, když veřejnost, jestliže často slyší mluvit o těchto kuriozitách, věděla, co jsou to enigmatické /hádankové/, polymorfní, kruhové a další kánony.

1. O enigmatických /hádankových/ kánonech

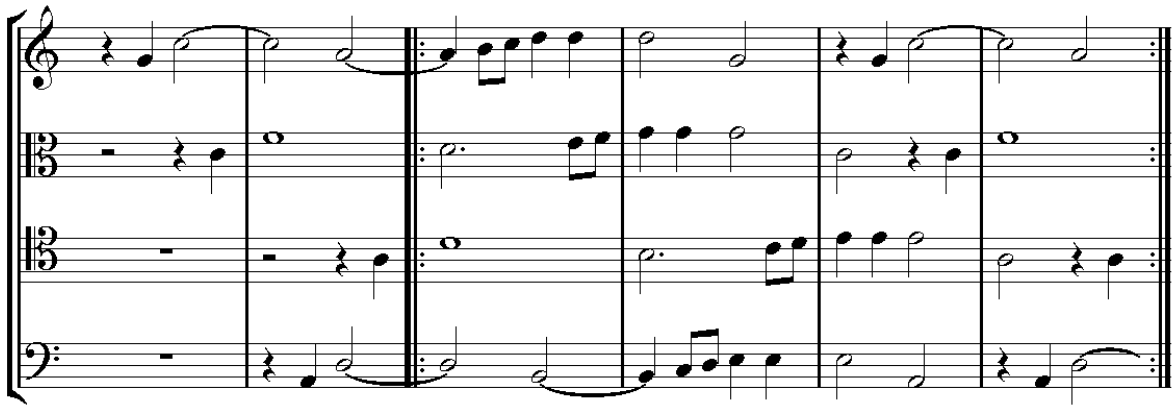
Enigmatický /hádankový/ kánon je uzavřený (to znamená zapsaný na jedné notové osnově), který ovšem nemá záznam nebo vyznačení hlavy, nebo jeho záznam je příliš nedokonalý, abychom ho mohli bez značné námahy a často bez velké časové ztráty přesně vyřešit (viz příklad č. 374).



Příklad 374

První způsob předvedení kánonu je největší hádankou, protože nevíme, jaký klíč patří k tónům. Druhý způsob je jasnější. Třetí způsob již označuje počet a druh kánonických hlasů, stejně jako uspořádání jejich sledu: soprán, alt, bas, tenor. Čtvrtý způsob je nejzřejmější kvůli

pomlkám, které současně označují místo, na kterém má každý hlas nastoupit (viz příklad č. 375).

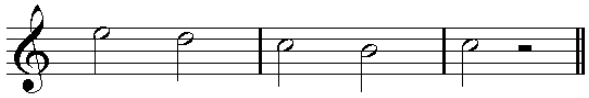


Příklad 375

Skladatel kánon sestavuje tak, jak to vidíme v příkladu. Proč je prezentuje pod hádankovým emblémem? Je to proto, aby jiný skladatele jako nový Oedipus hledal řešení? Příliš si vážíme našich současníků, abychom se domnívali, že je dostatečně šílené a hloupé ztrácet čas takovými hloupostmi. Ten kdo má talent na tvoření podobných kánonů (a samozřejmě i k jejich dešifrování) spíše upřednostní jejich tvorbu, než aby se trápil s řešením cizí hádanky.

2. O polymorfním kánonu.

Již jsme si řekli, že kdysi byly kánony, které byly schopny několika různých řešení, označovány jako polymorfní. Rovněž jsme si všimli, že naši předchůdci kdysi často zaměňovali imitace s kánony. Například sled pěti tónů (viz příklad č. 376)

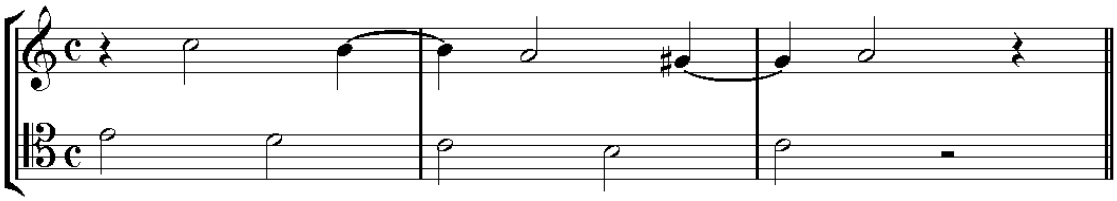


Příklad 376

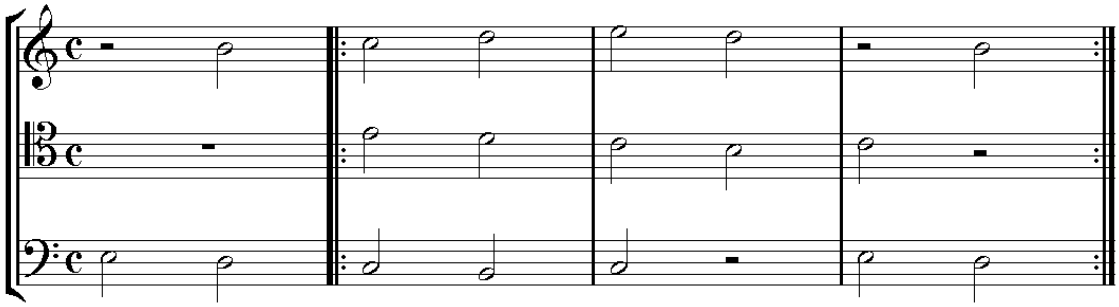
poskytuje několik kánonů a kánonických imitací, což bylo kdysi označováno jako *polymorfní kánon*.

Předvedeme si dvanáct řešení uvedeného sledu pěti tónů (zcela náhodně zvolených), aniž bychom počítali ostatní, které bych pravděpodobně nalezl, pokud bych pokládal za nutné pokračovat v mých pátráních (viz příklad č. 377).

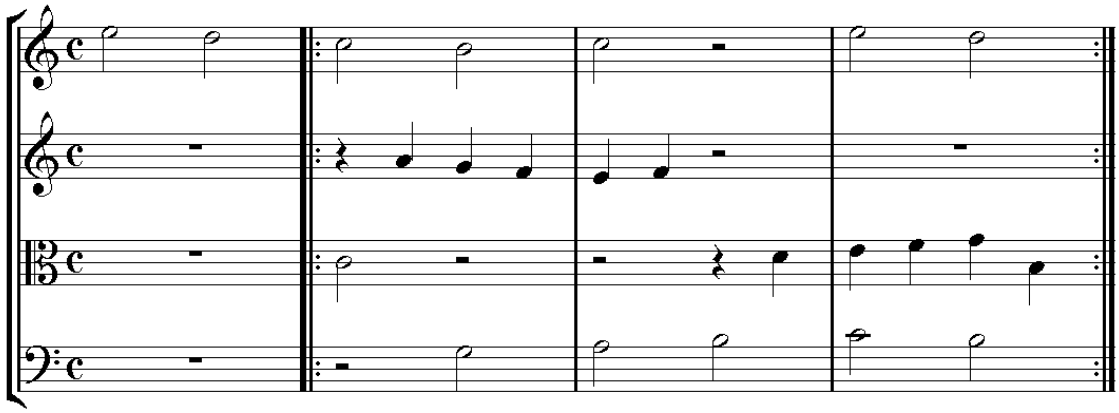
Č. 1



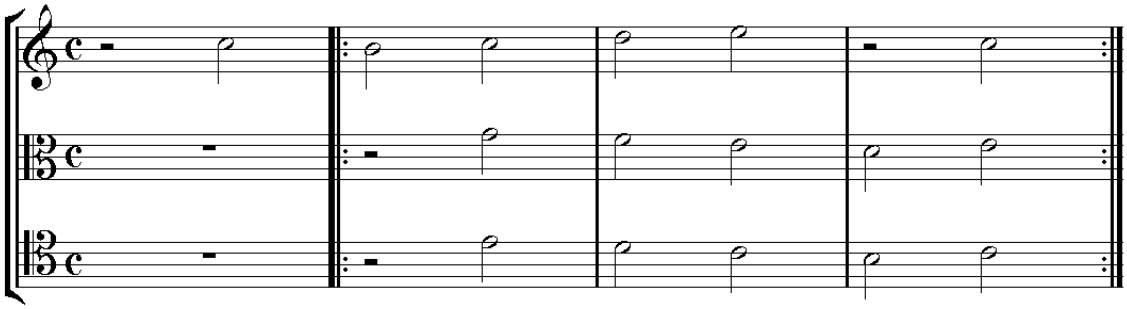
Č. 2



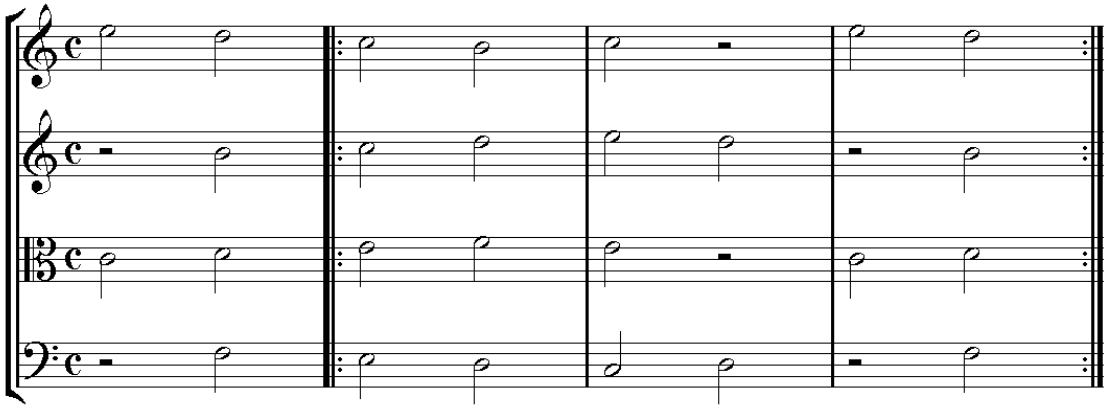
Č. 3



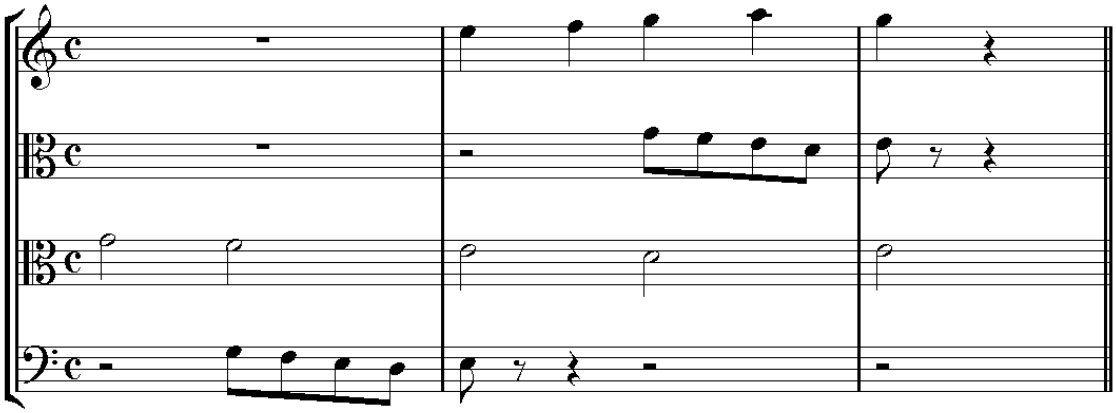
Č. 4



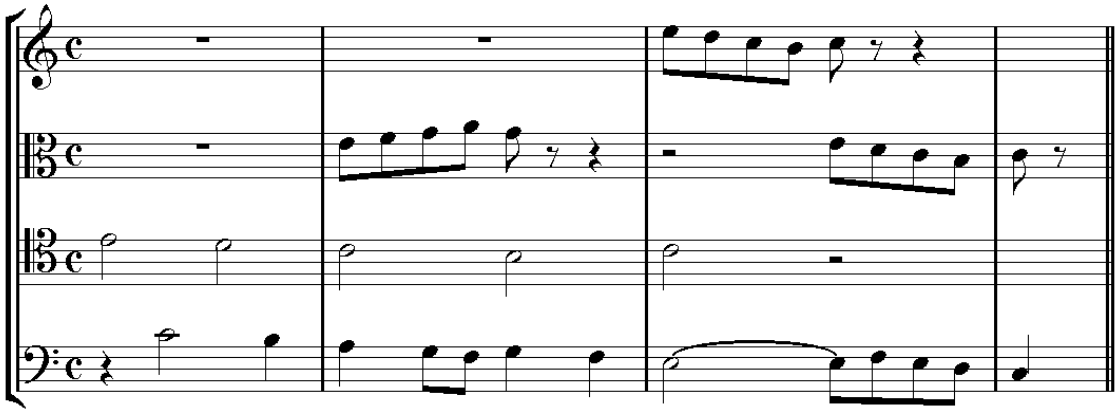
Č. 5



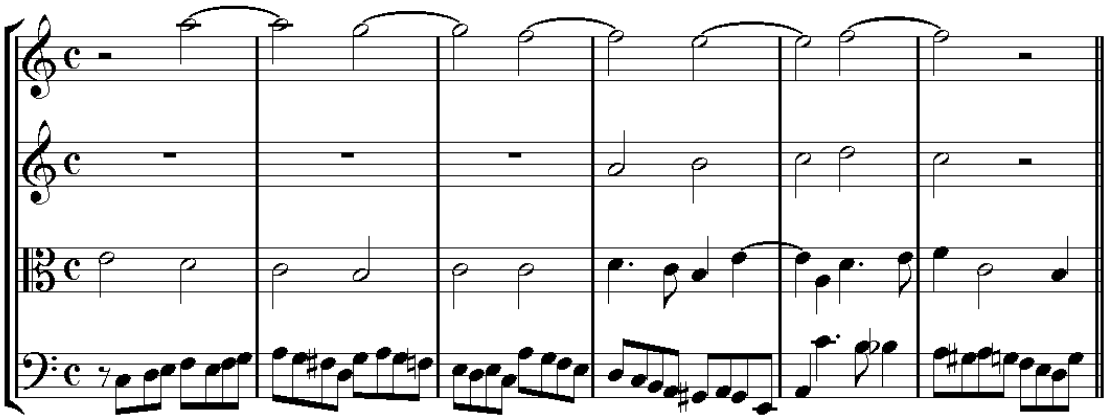
Č. 6



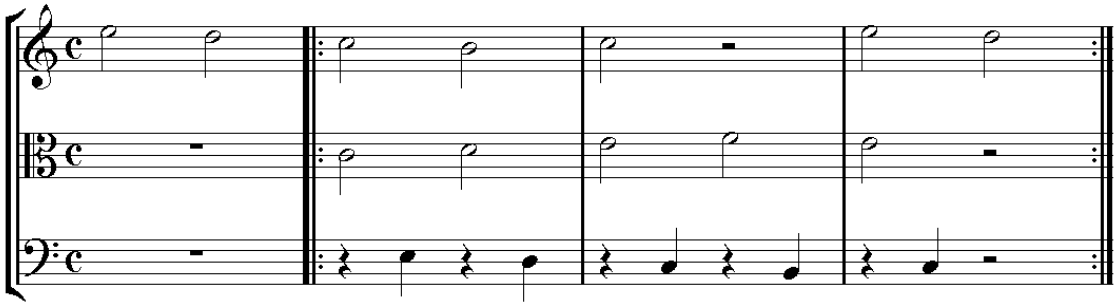
Č. 7



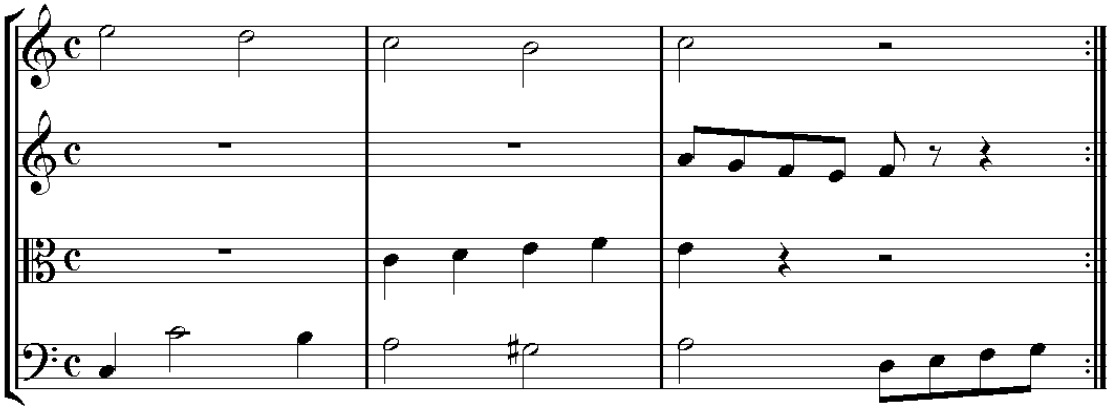
Č. 8



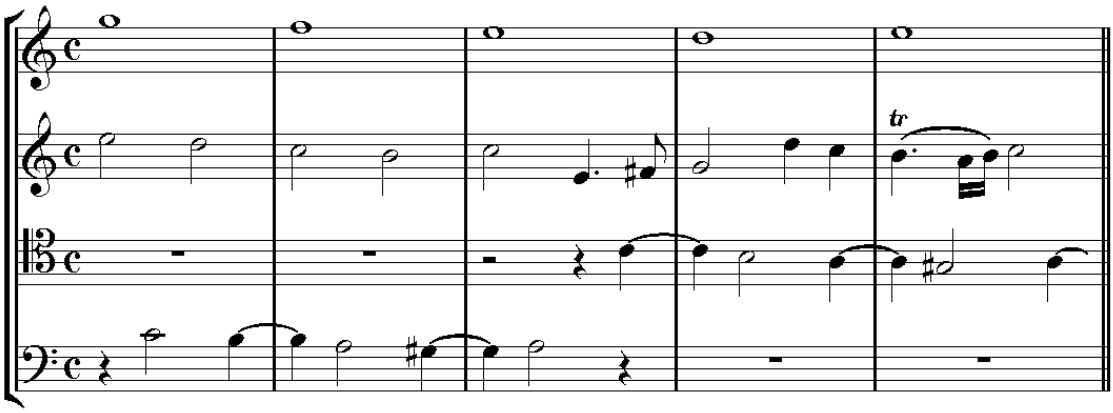
Č. 9



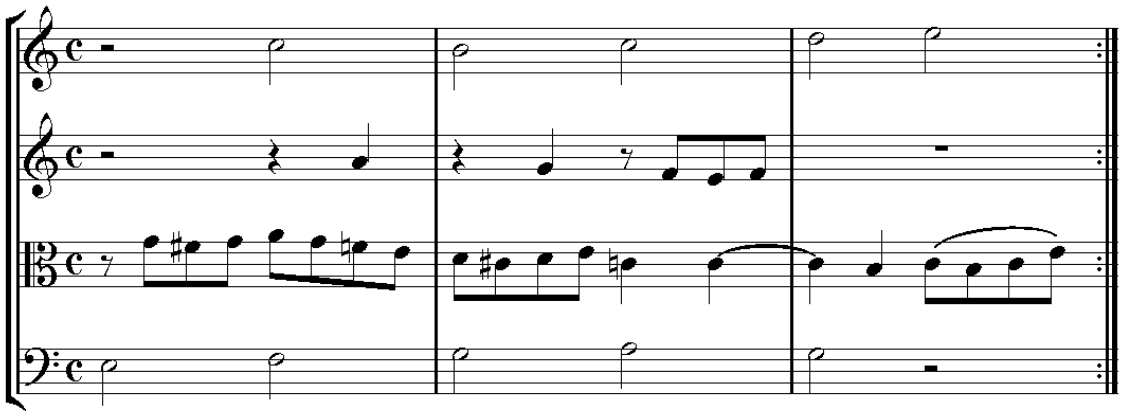
Č. 10



Č. 11



Č. 12



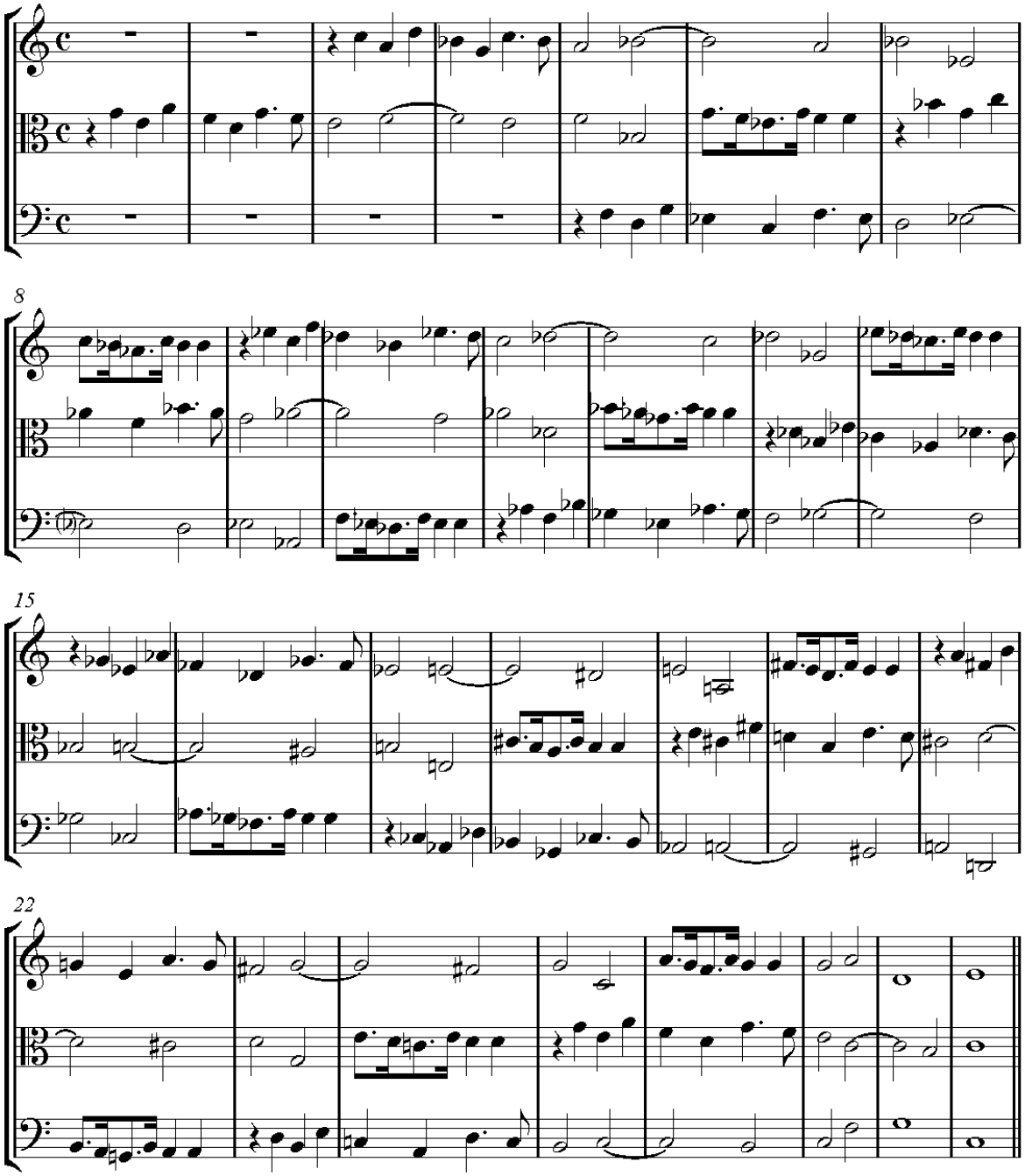
Příklad 377

Studenti nechť se procvičují v tvorbě polymorfních kánonů, pokud nemají nic jiného na práci: jen trochu schopný tvůrce harmonií, který má trpělivost, je nalezne bez velkých obtíží – postačuje k tomu půltuctu diatonicky postupujících tónů. Naši předchůdci uvádějí podobné kánony, které mají 500, 1000 až 2000 různých řešení. Myslím si, že dnes bychom pro takové úlohy nalezli řešení snadněji než posluchači.

3. O kruhových kánonech

Postup v přísné imitaci v kvartě a v kvintě, který prochází dvanácti tóninami (obvykle v durových tóninách) je označován jako *kruhový kánon*. Může se realizovat ve dvou a více hlasech (viz příklad č. 378).[63] [64]

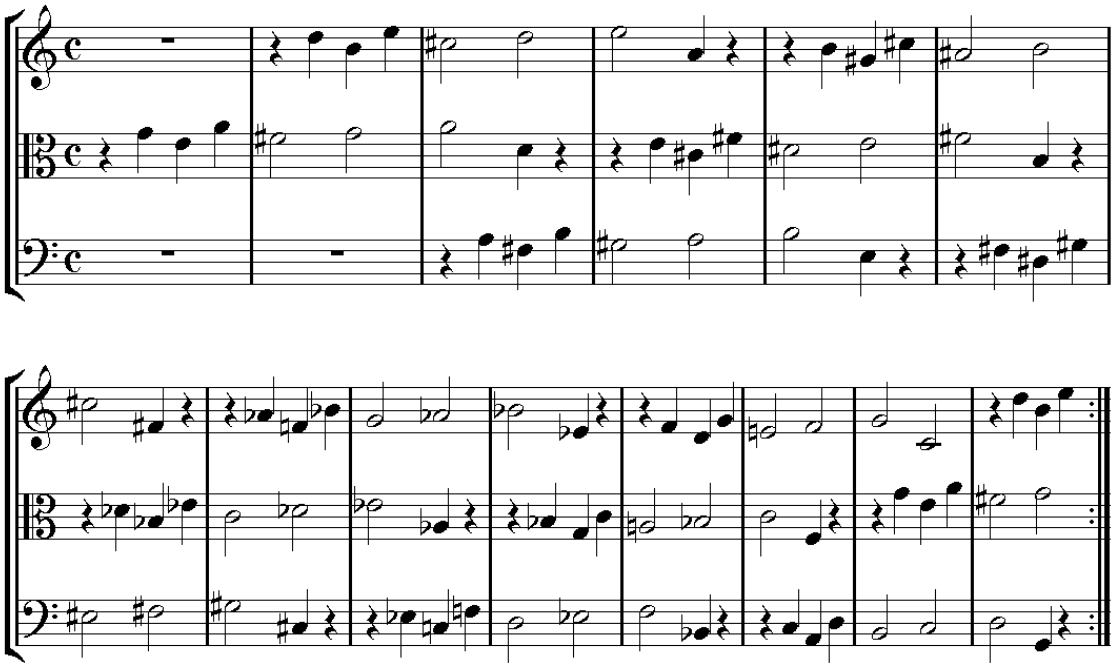
[63] NOTY?? - Z hlediska převratu harmonie je zde tento kontrapunkt nevyhnutelný.
[64] NOTY?? - Tento kruhový kánon můžeme tvořit nepřetržitě tím, že odstraníme závěr. Následující kánon č. 2 je nepřetržitý.



Příklad 378

Protože by hlasy v tomto druhu kánonu vystoupaly příliš vysoko, nebo příliš hluboko, musíme vybrat vhodné místo, na kterém bychom je mohli nechat společně klesat nebo stoupat.

Co se týče enharmonické záměny, která se v kruhovém kánonu stává nevyhnutelnou, musíme hledat vhodné místo, na kterém ji provedeme společně ve všech hlasech (viz příklad č. 379).

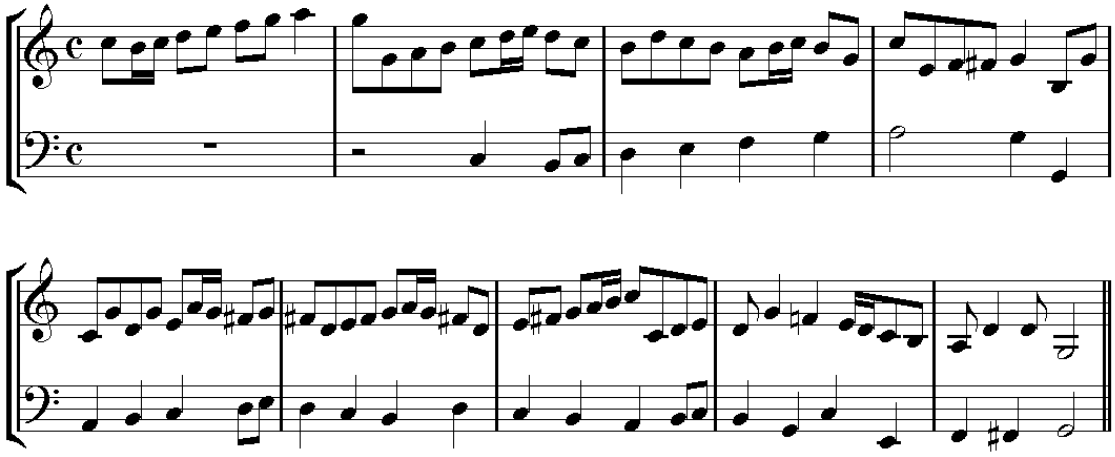


Příklad 379

Kruhový kánon lze snadno pochopit i vytvořit, ale není zajímavý z hlediska využívaného monotónního způsobu modulování, které mezitím značně zastaralo a je používáno školometsky. V současnosti bychom pro takový kánon nedokázali vytvořit žádné snesitelné využití.

4. O kánonu v augmentaci

Pokud bychom přesně imitovali jeden hlas při současném dvoj- nebo trojnásobném prodloužení jeho rytmických hodnot, označili bychom takovou kompozici jako *kánon v augmentaci* (viz příklad č. 380).[65]

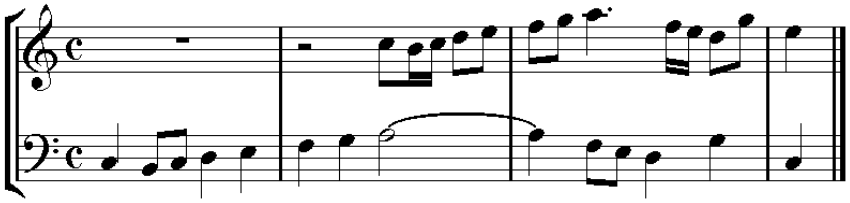


Příklad 380

V hudebních kompozicích se v současnosti kánony v augmentaci nepoužívají. Ale tento druh imitace se někdy používá v průběhu fugy nebo fugové kompozice.

5. O kánonu v diminuci.

Kánon v diminuci je protikladem kánonu v augmentaci. To znamená, že se imituje pomocí diminuovaných (obvykle o polovinu) rytmických hodnot (viz příklad č. 381).



[65] Uvedená značka znamená, že basový hlas na tomto místě přestává imitovat vrchní hlas. Proto je také všechno, co od tohoto tónu tvoří vrchní hlas, pouze doprovod, který již není imitován.

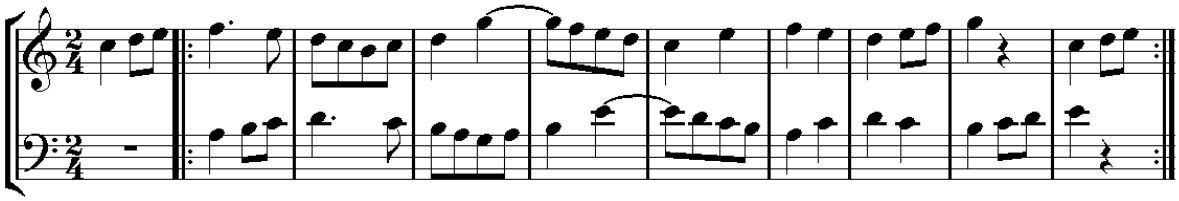
Příklad 381

Tento kánon (nebo spíše tato imitace) se nemůže prodloužit za tón *g* (vyznačený značkou +), aniž by neutvořil následné zakázané oktávy. Tato imitace by potom měla být současně v *protipohybu*. Jestliže se kánon v augmentaci už nepoužívá, je tomu stejně i u kánonu v diminuci. Ale imitace tohoto druhu se může použít ve fuze, jejíž subjekt je velmi dlouhý.

O dvojhlasých kánonech, které se mohou změnit na trio nebo kvartet

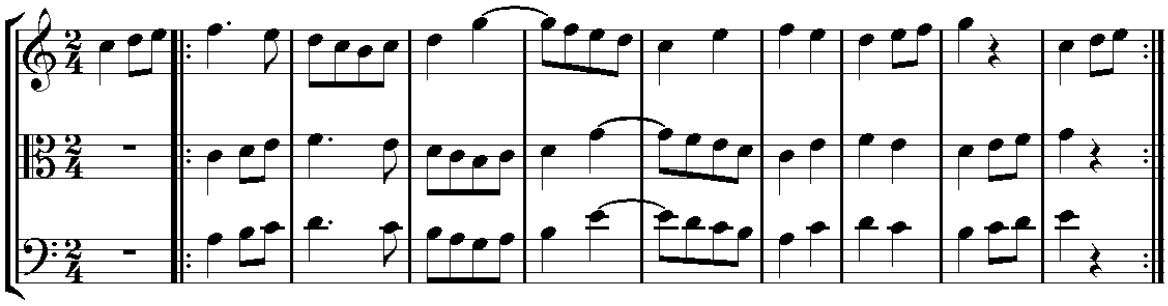
Utvoříme dvojhlasý kánon, jehož harmonie je ovšem v kontrapunktu buď v decimě, nebo v duodecimě, nebo (nejlépe) v oktávě, a všechny tři hlasy zdvojujeme v terciích podle pravidel, které jsme v této druhé knize stanovili pro tyto kontrapunkty. Podle toho je zřejmé, že kánonické duo se může stát převratným triem nebo kvartetem několika způsoby. Předvedeme si to v příkladech č. 382, 383 a 384.

Dvojhlasý kánon v dvojitém kontrapunktu v oktávě.



Příklad 382

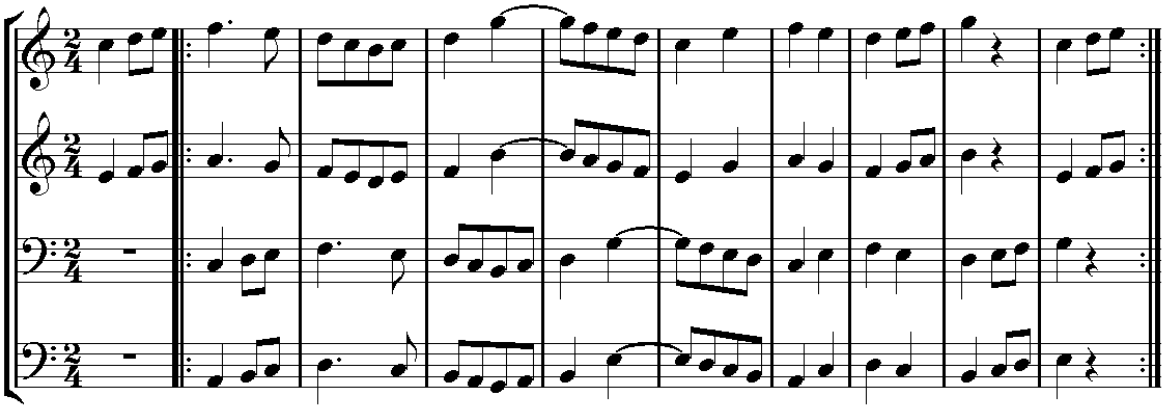
Stejný kánon v triu se zdvojením basu vrchními terciemi.



Příklad 383

Jestliže soprán v příkladu č. 383 přeneseme do basu a bas do sopránu, vytvoříme jiné trio.

Zdvojením sopránu spodními sextami a basu vrchními terciemi vytvoříme ze stejného příkladu kvartet (viz příklad č. 384).



Příklad 384

Jestliže soprán v příkladu 384 přeneseme do basu a obráceně, vytvoříme jiný kvartet.

Tento kánon bychom sice nemohli využít pro celou hudební kompozici, ale uvedené příklady by se mohly uplatnit v instrumentální tvorbě určitého rozsahu, například ve finále symfonie nebo kvartetu. V takovém případě bychom je museli vyčlenit a v prolínání s jinými myšlenkami je nechat procházet několika tóninami.

Staří mistři označovali jako *kánon* každou přísnou imitaci. Proto již čtyř- nebo šestitaktové imitace pro ně byly kánony. Nezanechali nám jediný příklad hudební kompozice souvislého a

dobře modulovaného kánonu o délce 50 až 60 taktů. Je ostatně mnohem obtížnější vytvořit podobnou hudební kompozici, než vymyslet tucet hádankových (enigmatických) kánonů.

ČTVRTÁ KNIHA

Fuga

Fuga je hudební kompozice, v níž neustále probíhá motiv (nebo subjekt) z jednoho hlasu do druhého podle určitých pravidel: z tohoto důvodu jí předchůdci dali označení fuga, které vychází z latinského slova *fuga (útěk)*.

Fugu určují čtyři hlavní předměty:

1. Motiv neboli subjekt fugy
2. Odpověď na tento subjekt
3. Hlavní materiál, z něhož je fuga zkomponována
4. Uspořádání, v němž musí být materiál fugy představen

Ale dříve, než probereme tyto čtyři předměty, je pro srozumitelnost tohoto tématu podstatné, abychom přesně ukázali, v čem spočívá rozdíl mezi *starou* fugou, komponovanou v *přísném stylu* a *moderní* fugou v *současném* neboli *volném stylu*, protože nejslavnější skladatelé 18. století vytvořili téměř všechny své fugy ve volném stylu.

1. Fuga je vytvořena (z hlediska harmonie, sledu tónů v každém hlase a modulací) podle principů *přísného stylu*, který jsme představili na začátku této práce. V takovém případě je fuga vokální bez doprovodu, nebo je doprovázena pouze varhanami. Budeme ji označovat jako *starou fugu*. Až do současnosti byla v učebnicích kompozice pojednávána pouze stará fuga.

2. *Moderní fuga*, buď vokální, nebo instrumentální, je zcela vysvobozena z pout staré fugy. Vokální fuga tohoto druhu je také vždy doprovázena orchestrem, který podpírá hlasy a zpevňuje jejich intonaci. Uvedeme zde srovnávací tabulku staré a moderní fugy, abychom na první pohled viděli, co je v jedné zakázáno a v druhé pokládáno za vhodné. Notové příklady jsou umístěny až za textem tabulky.

<u>///??dále dát do dvou sloupců!!//</u>

Stará Fuga

– zcela v přísném stylu a pouze pro vokální hlasy

1. S výjimkou zvětšené kvarty, velké sexty a zmenšené septimy (pokud se použijí za předepsaných podmínek z oddílu o přísném stylu v 1. dílu na s. 8??) jsou přísně zakázány všechny následující postupy uvedené v příkladu č. 385.

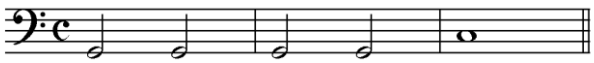
2. Zakázány jsou chromatické subjekty.

3. Fugový subjekt musí pokud možno začínat a končit na tónice nebo dominantě.

4. V přísném stylu nebyly nikdy používány ozdoby, protože v tomto stylu není povoleno začínat akord tónem, který je vůči akordu cizím tónem (kromě průtahu).

Tyto čtyři body, které byly ve staré fuze zamítnuty, jsou příčinou chudosti a velké podobnosti všech fugových subjektů v přísném stylu.

5. Čistá kvarta *mezi basem* a jedním *vrchním hlasem* (jako akordickým tónem) je všeobecně z přísného stylu vyloučena. Nanejvýš se toleruje pouze v prodlevě fugy, nebo v závěrečném kadenčním schématu, pokud je použito následujícím způsobem:



/NOTY/aaa388

6. S výjimkou průchodných tónů musí být všechny disonance přísně připraveny, a proto bez této podmínky nemohou v dominantním septakordu zaznívat intervaly *g-f* a *f-g*

7. Zpravidla se nepoužívají tyto tři akordy (viz příklad č. 390).

8. Nesmí se vybočit z příbuzných tónin a zejména nepoužívat subjekty fugy v tónině, která není příbuzná. Výrazný přechod tady není na svém místě, protože by vytvářel přílišný kontrast k tomu, co ho předcházelo.

9. Výjimečné rozvody disonantních akordů, stejně jako přerušené kadence, se mohou realizovat jen zřídkakdy.

10. V staré fuze se obvykle používají tyto rytmické hodnoty tónů: celé, půlové, čtvrťové, zřídkakdy osminové, pokud fuga není v tempech andante, lento, adagio nebo largo.
V takových případech dokonce můžeme zkusit použít i šestnáctiny. Stará fuga je nadměrně chudá na zpěvné a rozmanité melodické linie.

11. Než se objevila harmonie, zpívalo se všechno v unisonu nebo v oktávě, ale jakmile se objevily akordy, tak skladatelé před 18. stoletím tento účinek zavrhli. Toto je skutečná příčina, proč byl tento účinek vyloučen ze staré fugy.

12. Používá se pouze velká prodleva na hlavní dominantě před závěrem fugy. Všechny ostatní prodlevy jsou zakázány.

Před 18. stoletím se dokonce ve fugách nedělaly vůbec žádné prodlevy.

Moderní fuga

– nebo ve volném stylu, buď vokální (doprovázená orchestrem), nebo instrumentální

1. Ve fuze je povoleno používat následující postupy (viz příklad č. 385), pokud se nebudou nadužívat, to znamená, pokud se s nimi nebude bez nezbytnosti plýtvat.

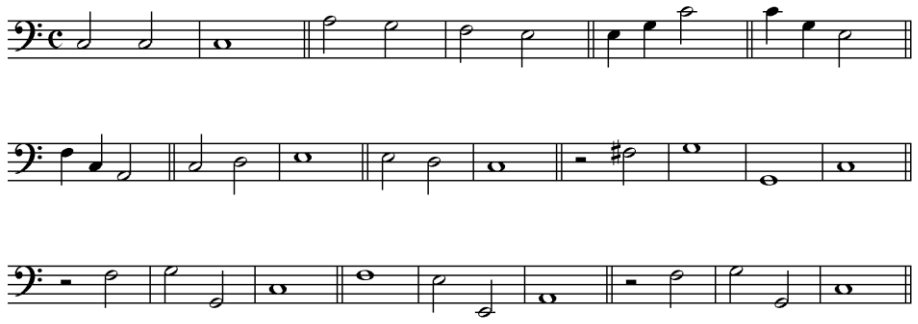
2. Povoleny jsou vzestupné i sestupné chromatické subjekty v rozsahu čtyř až pěti tónů (viz příklad č. 386).

3. Pokud melodie působí přirozeně, může fugový subjekt začínat a končit na jakémkoli tónu tóniny. Pokud by to skladatel pokládal za vhodné a měl talent pro vytvoření zajímavé fugy prostřednictvím přirozené harmonie, potom by fugový subjekt mohl dokonce začínat jakýmkoli mimotonálním tónem (viz příklad č. 387a,b,c).

4. Ozdobné tóny (*appogiature*) se v moderní fuze mohou používat, pokud mají krátkou rytmickou hodnotu (například osmina v tempu allegro) (viz příklad č. 388)

Tyto čtyři body, které jsme si v tabulce ukázali, jsou v moderní fuze povoleny a skladatelům umožňují snadněji volit působivé, nové a zajímavé fugové subjekty.

5. Čistá kvarta (mezi basem a jedním vrchním hlasem) se může používat jako *akordický tón* akordu ve všech případech, kdy je připravena:



//bbb388///

6. Je povoleno nechat občas zaznít bez přípravy malou septimu (např. tóny *g-f*) a malou sekundu jako její obrat v dominantním septakordu (tóny *g-h-d-f*). Takto se to může využít

1. ve prospěch přísné imitace nebo těsny (stretty);
2. když zůstaneme ve *stejné* tónině, ale nesmíme ji nadužívat a používat pouze ve více než dvojhlasé harmonii (viz příklad č. 389).

7. Bez přípravy můžeme nechat občas zaznít i následující tři akordy:

1. velký nónový akord, zejména při jeho použití bez svého základního basového tónu;

2. zmenšený septakord;

3. akord se zvětšenou sextou

(viz příklad č. 390).

8. Modulovat můžeme odvážněji a dokonce více nebo méně opouštět příbuzné tóniny. Před závěrem fugy (v části kompozice tzv. *coup de fouet* - !!prásknutí bičem) bude vhodné, trochu *odvážné* a dobře provedené vybočení na svém místě a vždy zde bude působit dobře.

9. Výjimečné rozvody disonantních akordů a přerušené kadence jsou v moderní fuze velmi časté. Vytvářejí značný účinek, pokud jsou dobře utvořené a přicházejí ve správný okamžik.

10. Pokud je zachována požadovaná jednota, jsou v moderní fuze povoleny všechny rytmické hodnoty, stejně jako velká rozmanitost melodických linií.

11. Zejména před koncem fugy můžeme vytvořit velký účinek provedením melodické linie (a zejména fugového subjektu) všemi hlasy v *unisonu*. Proto by bylo směšné ho vyloučit.

12. Kromě velké prodlevy na dominantě hlavní tóniny (před koncem fugy) můžeme v průběhu kompozice použít krátké prodlevy na tónice (zřídkakdy na dominantě) příbuzných tónin. A pokud to budeme pokládat za vhodné, můžeme ještě na hlavní tónice vytvořit delší prodlevu v úplném závěru.

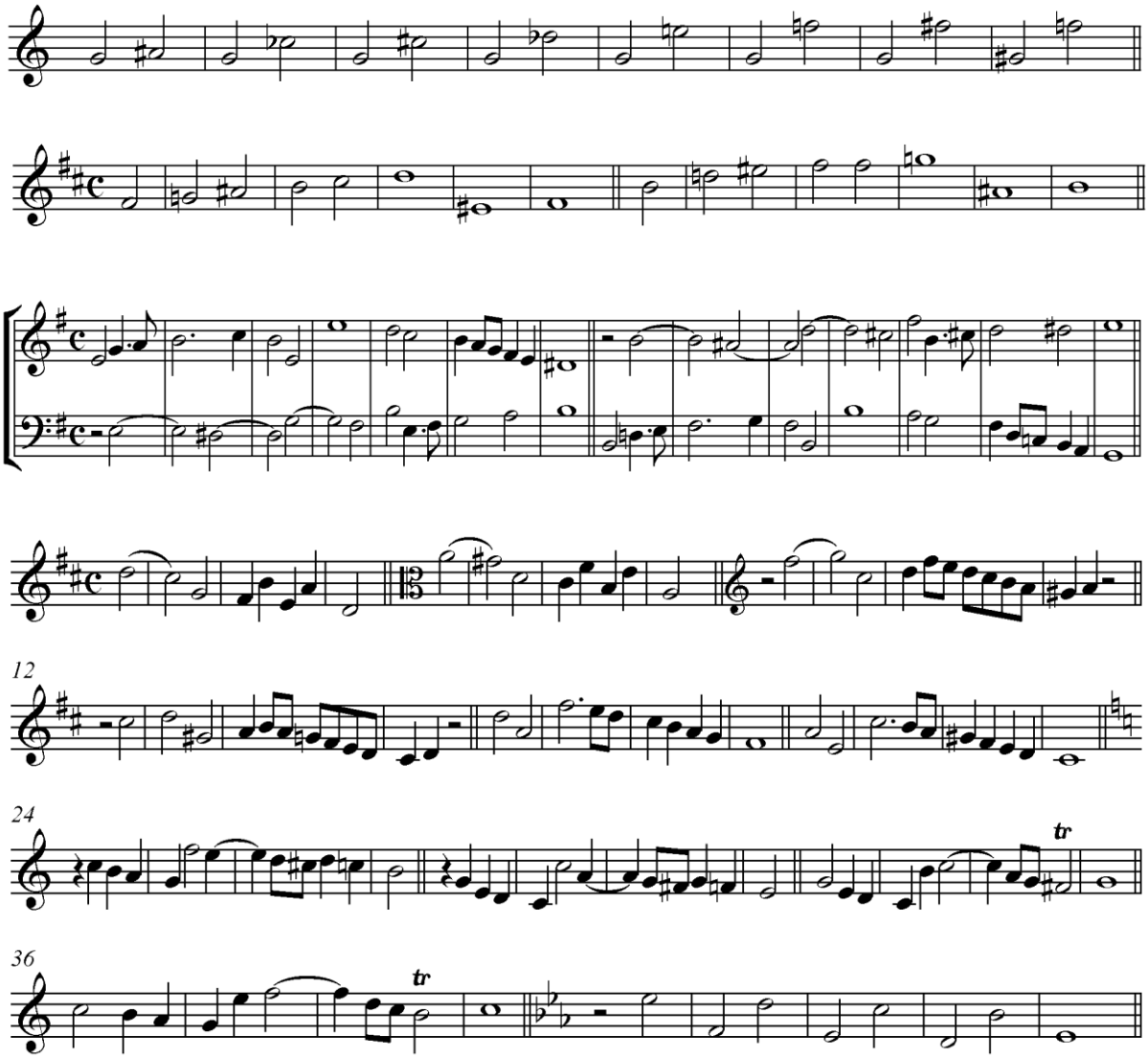
Ještě je důležité poznamenat, že v současnosti se již stará fuga (nebo v přísném stylu) nekomponuje úplně se všemi omezeními jako za časů Palestriny. Dnes se i v ní moduluje odvážněji, více se používají disonantní akordy, občas dokonce i malé chromatické fráze, zavádí se větší rozmanitost v rytmických hodnotách tónů. Vybírají se modernější subjekty, občas se povolují tónové postupy, které byly dříve zakázány, jako například zmenšená kvarta, zvětšená kvinta, zmenšená septima, malá septima, připojuje se koda, fugy se tvoří ve všech taktových druzích atd. Takže můžeme říct, že existují tři druhy fug:

1. fuga úplně ve *starém stylu*;

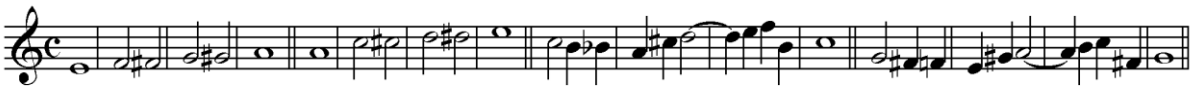
2. *moderní* neboli *volná* fuga;

3. *smíšená* fuga, to znamená taková fuga, v níž mají podíl oba styly.

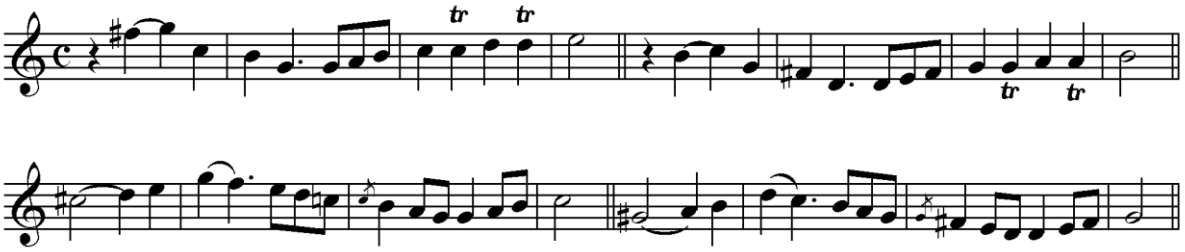
!!<u>DÁLE VŠECHNY PŘÍKLADY 385-390 VČETNĚ POPISŮ BUDOU V PODČAROVÉ POZNÁMCE</u>!!



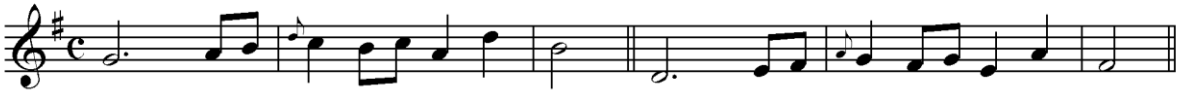
Příklad 385



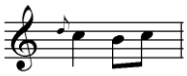
Příklad 386



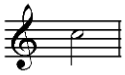
Příklad 387



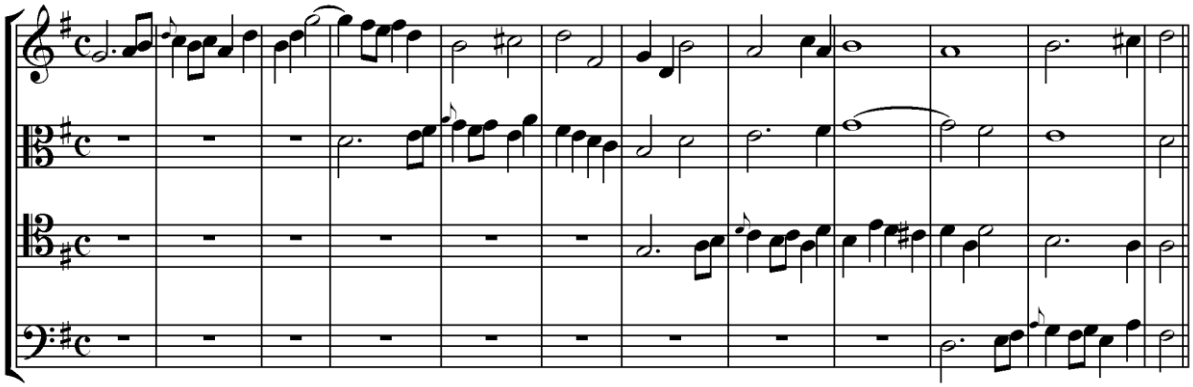
Ozdoba (vyznačená značkou +) se nezapočítává do harmonie a zachází se s ní tak, jakoby neexistovala, to znamená, že následující čtyři tóny



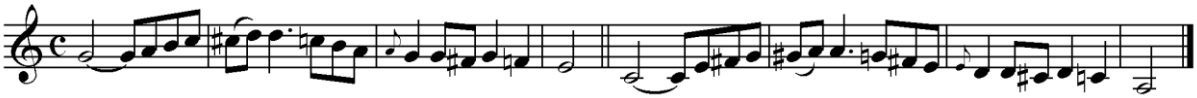
//**ccc388**// se doprovázejí tak, jakoby tvořily pouze jeden tón



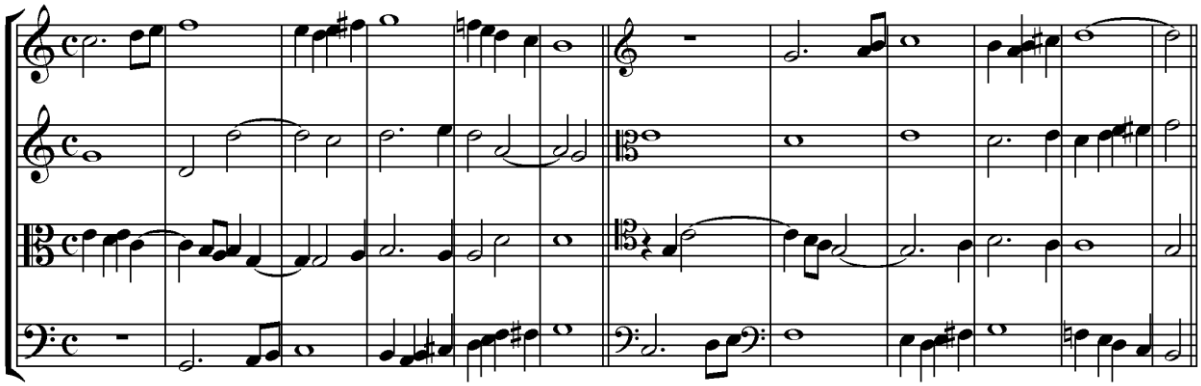
//**ddd388**//. Uvedeme si expozici čtyřhlasé fugy s tímto subjektem:



Jiný subjekt se dvěma ozdobami vyznačenými značkou +:

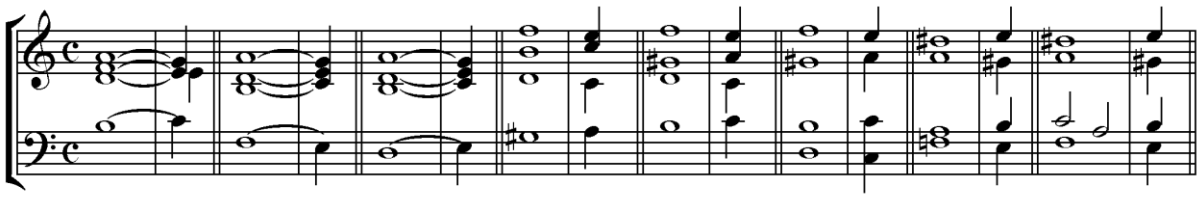


Příklad 388a,b,c



Příklad 389

Na konci tabulky uvádíme pravidlo pro zjednodušení provádění hlasů disonantních akordů, které nejsou připraveny.



Příklad 390

!!<u>TADY KONEC PODČAROVÉ POZNÁMKY S PŘÍKLADY</u>!!

Pravidlo, které musíme dodržovat v moderní vokální fuze, jestliže použijeme následující čtyři akordy bez přípravy:

1. dominantní septakord
2. velký nónový akord
3. zmenšený septakord
4. akord se zvětšenou sextou

Je fakt, že vokální hlasy ani zdaleka nedisponují takovými prostředky instrumentálních hlasů, aby disonantní akordy zazněly s jistotou, zejména když tyto akordy nejsou připraveny. Z tohoto důvodu vokální hlasy zpravidla vyžadují větší ohleduplnost než hlasy instrumentální. V minulosti, v přísném stylu, který je výhradně založen na konsonantních akordech, se příliš

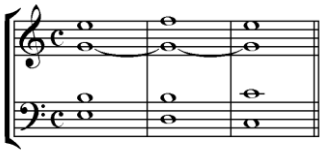
u hlasů dbalo na jejich pohodlnost. V současnosti naopak upadáme do opačného výstřelku, když plýtváme disonantními akordy. Ale protože toužíme pouze po účincích, a často rozmanitých účincích (dokonce i ve fuze), a protože je nemůžeme získat v samotném přísném stylu, bylo do naší hudby zaneseno množství věcí, které naši předchůdci neznali nebo které zavrhovali, jako například:

1. unisonové pasáže, aby více vynikla následující harmonie
2. různé disonantní akordy, které často zaznívají bez přípravy, aby vytvořily větší účinek
3. dvou-, tří-, čtyřhlasá dvojitá a trojitá harmonie
4. více nebo méně výrazné tóninové přechody
5. působivé výjimky při rozvodu disonantních akordů
6. nápadné kontrasty, zajímavé a nové myšlenky, svérázná překvapení atd.

Pokud všechny tyto účinky chceme ignorovat, potom není nic snadnějšího než říct: vyhněme se těmto, vyhněme se tamtěm! Právě takto se to předepisuje v přísném stylu, aby se příliš nepoužívaly disonantní akordy, a pokud se použijí, aby byly pokaždé přísně připraveny. Ale když chceme vytvořit moderní vokální fugu jako imitaci fug našich velkých mistrů, v níž zazní výše uvedené čtyři akordy často také bez přípravy, jak se má postupovat, aby tyto akordy byly proveditelné vokálními hlasy? Přestože je pravidlo tak jednoduché, nebylo dosud nikde ukázáno.

Pravidlo zní: Aby se vokálním hlasům usnadnilo provedení disonantního akordu, musí se tento akord svázat (s akordem, který ho předchází) takovým způsobem, aby přechod od jednoho k druhému dodával hlasům jistotu při provedení disonantního akordu.

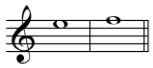
Následující příklad č. 391 toto pravidlo objasní.



Příklad 391

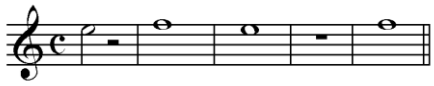
Druhý akord tohoto příkladu je dominantním septakordem, jehož disonantní tón (*f*) zaznívá bez přípravy. Pokud předpokládáme, že bude obtížné, aby tento tón *f* (jako disonance) zazněl

naráz, je zřejmé, že tato obtížnost zmizí přechodem od tónu *e* k tónu *f*. Neboť který zpěvák by nebyl schopen provést tyto dva tóny



///**aaa392**///, ať už by byl tón *f* doprovázen jakýmkoli akordem?

Stejné ulehčení se objeví, pokud dva tóny přerušíme krátkou pauzou (viz příklad č. 392).



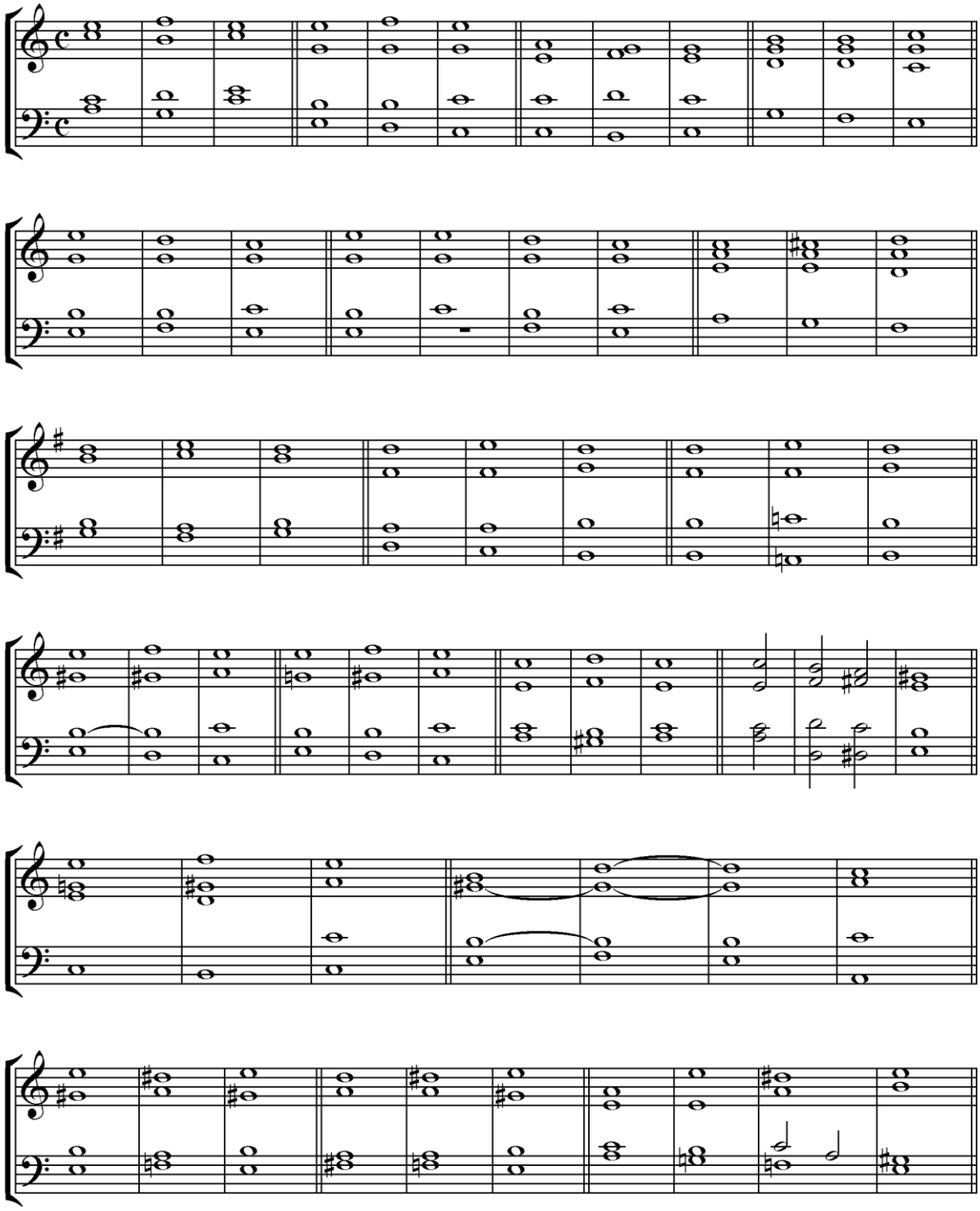
Příklad 392

Proto obtížnost provedení nepřipraveného disonantního akordu nezávisí přímo na samotném akordu, ale závisí na akordu, který ho předchází, stejně jako na jeho poloze vzhledem k disonantnímu akordu.

Pokud je tedy přechod od jednoho akordu k disonantnímu akordu uspořádán tak, aby každý hlas disonantního akordu mohl zaznít volně, potom provedení disonantního akordu bude vždy snadné, zejména když budou hlasy podepřeny orchestrem. Hlasy musí pokud možno přecházet stupňovitě od jednoho akordu k druhému. Tento prostředek je nejjistější, aby hlasy prováděly snadno nepřipravené disonantní akordy. Uvedeme si příklad, v němž je každý disonantní akord přirozeně přiveden konsonantním akordem a potom rozveden (viz příklad č. 393).

///popis příkladu??///

Č. 1 Dominantní septakord bez přípravy a ve svých různých obratech
Č. 2 Velký nónový akord zaznívající bez přípravy a bez svého základního basového tónu
Č. 3 Nepřipravený zmenšený septakord
Č. 4 Akord se zvětšenou sextou bez přípravy



Příklad 393

Zpěváci před 18. stoletím nebyli schopni provádět čistě disonantní akordy bez přípravy, protože nebyli ani dobří zpěváci, ani dobří hudebníci, nenazkoušeli to, co měli provozovat,

nebo to nazkoušeli velmi špatně. Proč v současnosti sbory zpívají čistě v divadlech, kostelích a dokonce v ulicích Lipska, Hamburku a Drážďan?[66] Protože každý pečlivě studuje svůj hlas, snaží se stát dobrým hudebníkem a s velkým úsilím nacvičuje sbory! Nakonec, hudební provádění udělalo velký pokrok a snad ještě udělá. To co ještě před 80 lety nebylo možné provést, se dnes stalo lehké. Vokální hlasy, stejně jako nástroje dosáhly z hlediska provedení úžasné dokonalosti. Bylo objeveno (díky cvičení) tajemství všeho, pokud to není za hranicemi hlasu nebo nástroje. Skladatel si je jistý, že nalezne umělce schopného provést jeho kompozice, pokud se jeho pero nevyznačuje zaslepeností a nezkušeností. Mezi starým a novým prováděním hudby nelze vůbec srovnávat, protože starý způsob byl v plenkách a moderní naopak dospěl k nejvyššímu stupni.

Pro přísný styl je zarmucující, že v celé Evropě nejslavnější, nejvíce oceňované a obdivované fugy jsou právě těmi fugami, které jsou zkomponované v moderním stylu. Fugy komponovali všichni význační skladatelé 18. století, mezi nimiž v této kompozici vynikali Corelli, Leo, Scarlati, Durante, Händel, Marcello, Jommelli, Johann Sebastian Bach a Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn a Mozart.

Nechť s ní výhradní zastánci staré fugy začnou u těchto slavných mistrů, pokud se jim nelíbí to, co jsme si zde řekli o moderní fuze. Naším úkolem je zvážit všechno, co existuje a může zajímat umění. Pokud hudební kompozice udělala pokroky a naproti tomu učebnice tohoto umění zůstanou stále pozadu, tak bude i tomu nejomezenějšímu rozumu jasné, že tyto učebnice se nakonec musejí stát klamnými a bezvýznamnými.[67]

Odůvodněně lze namítat,

---

[66] Různá německá protestantská města vydržují mužské a chlapecké sbory. Tito sboristé musí denně cvičit. Jednou týdně musí zpívat před domy těch, kteří je vydržují, aby jim projevili svoji vděčnost. S obdivuhodnou přesností a čistotou bez doprovodu provádějí velmi obtížná díla našich nejslavnějších mistrů.

V různých švýcarských protestantských kantonech (zejména v Curychu) lidé v kostelích masově zpívají čtyřhlasé písně bez jakéhokoli doprovodu. Počet zpěváků někdy převyšuje číslo tisíc. Tyto děti se ve školách učí nazpamět (a téměř mechanicky) sopránové a altové hlasy. Jakmile chlapci vyrostou, shromažďují se do vlastních spolků a učí se provádět tenor a bas.

[67] Protože v hudbě stejně jako v literatuře i ve všech krásných uměních jsou pravidla pouze výsledky pozorování praxe velkých mistrů.

1. že pravidla pro fugu v přísném stylu jsou spolehlivá[68] a dostatečná pro vedení studentů po správné cestě;
2. že tolerované licence (volnosti) v moderní fuze mohou studenty uvést do omylu a navyknout je na nesprávný způsob psaní, nebo je uvést do situace, kdy se nedokáží naučit vhodně zacházet s hlasy. Proto uděláme dobře, když začneme *vždy* se starou fugou a naučíme se ji dobře komponovat dříve, než přejdeme k moderní fuze. A ti, kdo nemají ani talent, ani génia pro vytváření dobrých a zajímavých fug v moderním stylu, naučí se ji tvořit alespoň v přísném stylu. Dobrá fuga v tomto stylu bude vždy mnohem lepší než špatná fuga v moderním stylu.

Vraťme se ke čtyřem hlavním předmětům, které tvoří fugu (viz na s. 1??).

I.

O fugovém subjektu

Subjekt (nebo motiv) fugy je hlavní melodií toho díla. Zajímavost fugy tudíž zejména závisí na výběru jejího subjektu, který se neustále opakuje. Z toho vyplývá, že subjekt fuze předává své kvality. Silný subjekt dodává fuze energii, originální novost, radostné její lehkost, půvabný ji samotnou dělá půvabnou.

Subjekt by měl být krátký, aby ho posluchači mohli zachytit a udržet v paměti. Nesmí v tempu allegro překročit osm taktů a v pomalém tempu lento čtyři takty. Často obsahuje pouze pět až šest tónů ve dvou taktech. Je důležité, aby obsahoval volnou melodickou linii, která se snadno vryje do paměti a zůstane ve sluchu. Chorální subjekty jsou málokdy vhodné a většinou málo zajímavé.

Subjekt obvykle zůstává v tónině a moduluje pouze z tóniky do dominanty. *Chromatické* subjekty někdy tvoří výjimku z tohoto pravidla. Fugové subjekty v přísném stylu jsou zpravidla méně rozmanité a působivé. Moderní fugové subjekty jsou bohaté, velmi rozmanité, nové a působivé. V následujícím oddílu o odpovědi nalezneme velké množství fugových subjektů.

[68] Tato pravidla se týkají harmonie a způsobu utváření hlasů. Samotné provedení fugy musí zůstat stejné pro moderní a starou fugu.

II.

O odpovědi na subjekt

Odpověď je transpozicí subjektu. Ale tato transpozice nejčastěji připouští jednu nebo dvě změny. Umění odpovědi spočívá v tom, abychom dokázali obratně vytvořit tyto změny, když to odpověď vyžaduje. Je nezbytné dokázat odpovědět na jakýkoli subjekt a tudíž znát níže uvedená pravidla. Skladatel, který nedokáže vytvořit pravidelnou odpověď, získá pověst toho, kdo nedokáže vytvořit fugu.

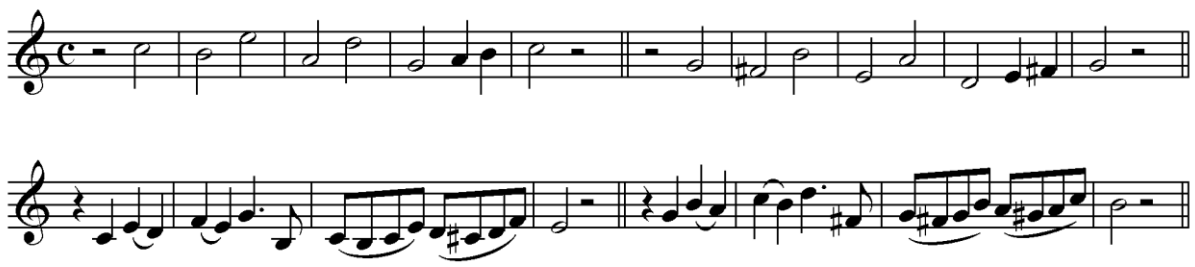
Odpověď musí být správná jak v moderní tak staré fuze. Slova *tónika* a *dominanta* hrají v této odpovědi velkou roli, a proto se musí neustále připomínat, že je vyžadováno,

1. aby se první stupeň v každé tónině označoval jako *tónika*,
2. aby se pátý stupeň v každé tónině označoval jako *dominanta*,
3. aby se odpověď probírala pouze *melodicky*, to znamená bez ohledu na harmonii.

Slova tónika a dominanta tak zde neznamenají tónický a dominantní akord, ale jednoduše první a pátý stupeň tóniny, v níž je fuga zkomponována.

První pravidlo

Když subjekt začíná na tónice a nemoduluje do tóniny dominanty, tak se odpověď zcela jednoduše transponuje do vrchní kvinty, nebo (což je totéž) do spodní kvarty. V takovém případě zřídkakdy strpí nějakou změnu (viz příklad č. 394).



Příklad 394

Druhé pravidlo

Dominanta odpovídá na tóniku a tónika na dominantu *na začátku a konci* odpovědi. Toto pravidlo nemá žádnou výjimku. Takže

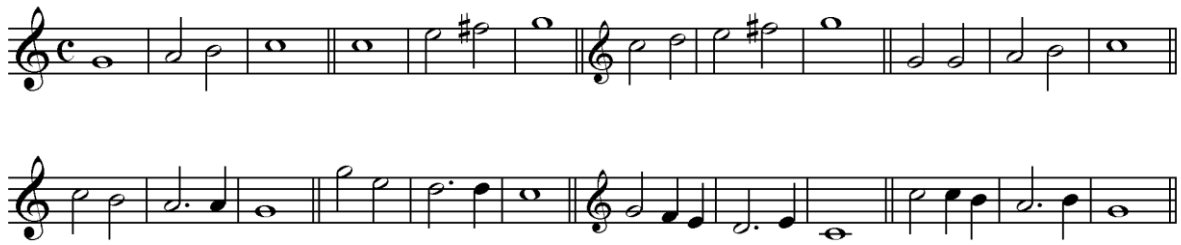
a) když subjekt začíná tónikou, odpověď začíná dominantou;

b) když subjekt začíná dominantou, odpověď začíná tónikou;

c) když subjekt končí tónikou, odpověď končí dominantou;

d) když subjekt končí dominantou, odpověď končí tónikou

(viz příklad č. 395).



Příklad 395

V těchto čtyřech příkladech odpověď nutně strpí změnu, protože v č. 1 subjekt prochází pouze čtyřmi vzestupnými stupni (od tónu *g* k tónu *c*), zatímco odpověď musí probíhat pěti stupni (od tónu *c* k tónu *g*).

V č. 2 subjekt prochází pěti stupni, zatímco odpověď musí procházet čtyřmi stupni.

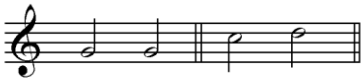
V č. 3 subjekt prochází čtyřmi vzestupnými stupni a jeho odpověď pěti.

V č. 4 subjekt prochází pěti stupni, zatímco jeho odpověď potřebuje pouze čtyři stupně.

Abychom mohli na čtyři stupně odpovědět pěti stupni (jako v č. 1 a 3), je nutné, aby odpověď někde tvořila tercii namísto sekundy. A abychom mohli na pět stupňů odpovědět čtyřmi stupni (jako v č. 2 a 4), je nutné, aby odpověď někde tvořila unisono namísto sekundy.

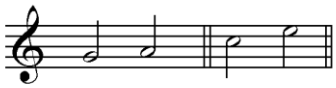
Odpověď *nikdy* nesmí strpět žádnou změnu kromě těch, o nichž jsme právě mluvili. To znamená, že může zaměnit jeden interval za druhý pouze tehdy, když je to nezbytné. Uvedeme si tabulku všech změn intervalů, které se mohou v odpovědích vyskytnout.

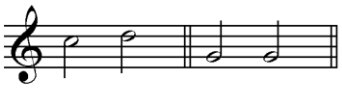
1. Na unisono subjektu se může odpovědět sekundou (viz příklad č. 396)



Příklad 396

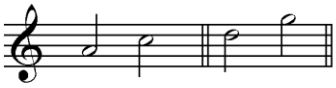
2. Na sekundu se může odpovědět, podle situace, tercií nebo unisonem (viz příklad č. 397)

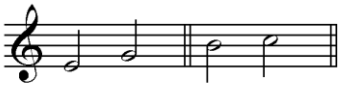




Příklad 397

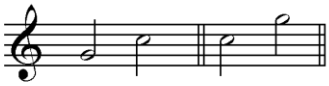
3. Na tercii se může odpovědět kvartou nebo sekundou (viz příklad č. 398)

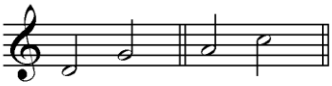




Příklad 398

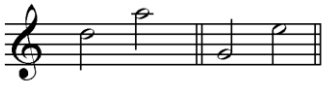
4. Na kvartu se může odpovědět kvintou nebo tercií (viz příklad č. 399)

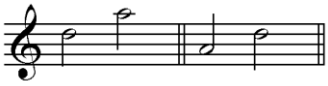




Příklad 399

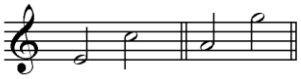
5. Na kvintu se může odpovědět sextou nebo kvartou (viz příklad č. 400)

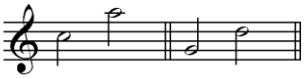




Příklad 400

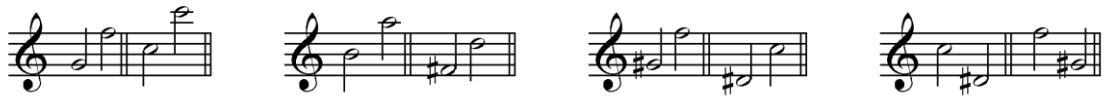
6. Na sextu se může odpovědět septimou (ale velmi zřídkakdy a nikdy v přísném stylu) nebo kvintou (viz příklad č. 401)





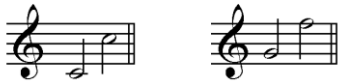
Příklad 401

7. Na septimu (může se použít pouze v moderní fuze) lze odpovědět oktávou nebo sextou, ale na zmenšenou septimu se *vždy* odpovídá zmenšenou septimou (viz příklad č. 402)



Příklad 402

8. Na oktávu septimou (ale velmi zřídkakdy a pouze v moderní fuze) (viz příklad č. 403)

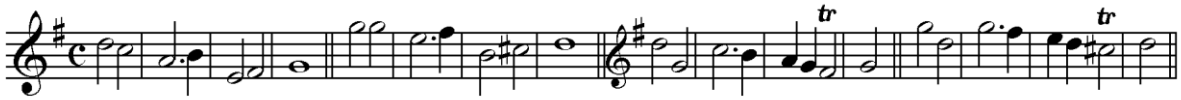


Příklad 403

Tyto změny se dělají pouze v případě nezbytnosti, jinak se na unisono odpovídá unisonem, na sekundu sekundou atd.

Z předcházející tabulky také můžeme vyčíst, že se interval může (v případě změny) zvětšit nebo zmenšit *o interval sekundy*, ale nikoli o více: toto poslední pravidlo prakticky nezná výjimku.

Pokud odpověď vyžaduje zmenšení o interval sekundy, je zřejmé, že zvětšení by bylo chybou a obráceně. Uvedli jsme si, že na začátku a na konci *subjektu* tónika odpovídá dominantě. Pokud tedy subjekt začíná dominantou a nemoduluje, odpověď začíná tónikou a její transpozice ve spodní kvartě nebo vrchní kvintě začíná až od druhého tónu (viz příklad č. 404).

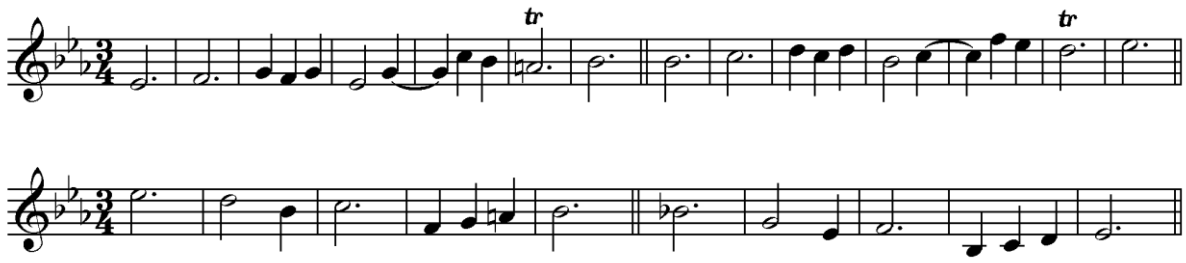


Příklad 404

V obou případech tohoto příkladu je odpověď transponována do D dur, s výjimkou prvního tónu, který podle pravidla musí být tónem *g* a nikoli *a*. Musíme ještě poznamenat, že se nikdy nesmí odpovídat na vzestupný interval sestupným intervalem a obráceně.

Třetí pravidlo

Pokud subjekt moduluje z tóniky do dominanty, musí odpověď naopak modulovat z dominanty do tóniky. V takovém případě odpověď vždy strpí změny (viz příklad č. 405).



Příklad 405

Občas se stává (po prvním tónu nebo po prvních dvou či třech tónech), že se subjekt postupně obrátí do tóniny své dominanty, kde skončí, jako v předcházejícím příkladu. V takovém případě je odpověď téměř celá v tónině tóniky, protože tyto dvě tóniny si vždy odpovídají s nejvyšší přesností. Právě to skladatele nutí, aby svůj subjekt transponoval do vrchní kvarty a nikoli do vrchní kvinty. A můžeme stanovit jako obecné pravidlo, že transpozice do vrchní kvarty se musí vždy realizovat tam, kde subjekt moduluje do dominanty.

Z toho, co jsme si právě uvedli, vyplývá:

1. Do vrchní kvinty se transponuje pouze tehdy, když subjekt nemoduluje do dominanty, s výjimkou prvního tónu, na němž se musí odpovědět tónikou, když subjekt začíná 5. stupněm tóniny.
2. Pokud subjekt moduluje do dominanty, musí se rozdělit na dvě části. Ta část, která zůstává v základní tónině, bude transponována do vrchní kvinty, a ta část, která se nachází v tónině dominanty, bude transponována do vrchní kvarty. V takovém případě se utvoří dvě

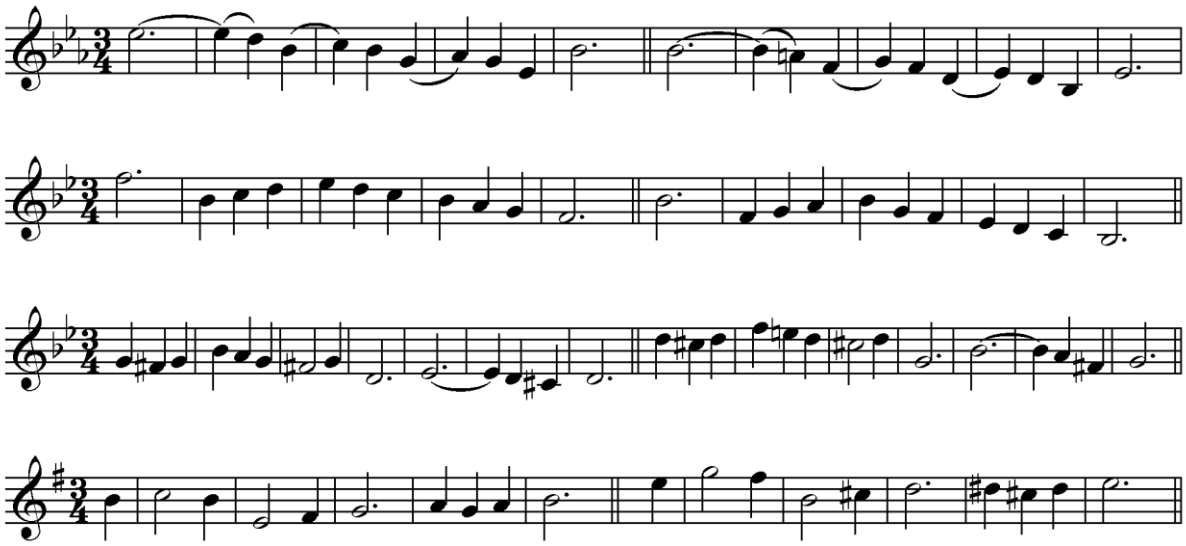
transpozice, což si můžeme zobrazit následujícím způsobem, v němž je subjekt v tónině C dur:

SUBJEKT v C dur v G dur ODPOVĚĎ v G dur v C dur

3. Když se subjekt po modulaci do dominanty opět vrátí do tóniny tóniky, aby zde skončil, odpověď nejprve moduluje z dominanty do tóniky a potom z tóniky do dominanty.
V takovém případě se subjekt musí rozdělit na tři části, například:

SUBJEKT v C dur v G dur v C dur ODPOVĚĎ v G dur v C dur v G dur

Subjekt často zůstává v tónině, přestože končí na 5. stupni. Ale protože je v takovém případě nutné, aby odpověď končila na tónice, tak tento závazek skladatele nutí k tomu, aby přemístil poslední tón, nebo poslední dva, tři nebo čtyři tóny subjektu do vrchní kvarty (viz příklad č. 406).



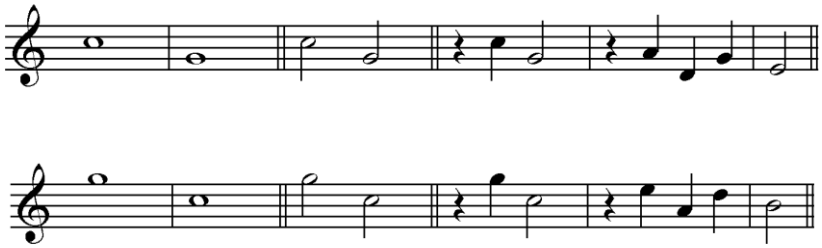
Příklad 406

Čtvrté pravidlo

Na 5. stupeň (dominanta) se odpovídá také prvním stupněm (tónika) v *průběhu* odpovědi *pokaždé*, když proti tomu nebudou námitky. Uvedeme si pozorování k tomuto pravidlu, které má řadu výjimek.

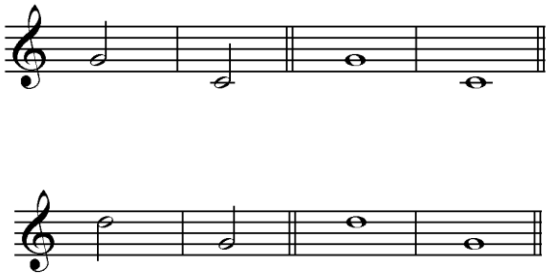
1. Na dominantu se odpovídá tónikou (v průběhu odpovědi) *pokaždé, když to nebude rušit melodii*, nebo jí odporovat. V opačném případě se na 5. stupeň odpovídá 2. stupněm.

2. Toto pravidlo se dodržuje značně obecně, když subjekt začíná dvěma tóny, dominantním a tónickým, na něž se odpovídá tónikou a dominantou, zejména pokud má druhý tón delší rytmickou hodnotu, nebo po něm následuje pomlka (viz příklad č. 407).



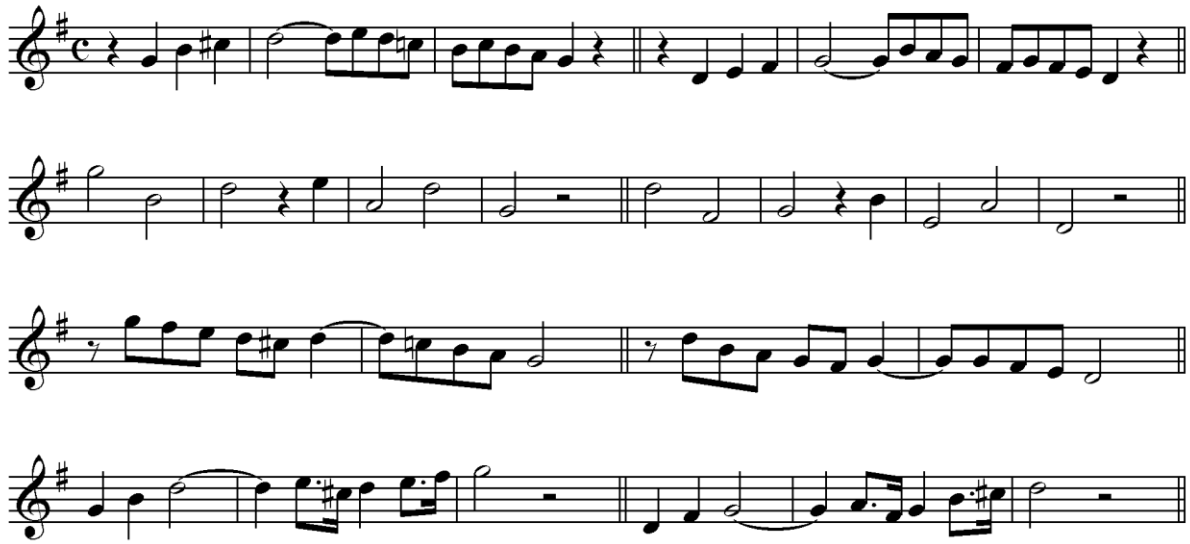
Příklad 407

3. Pravidlo se téměř nikdy nedodržuje, když subjekt končí dominantou, po níž následuje tónika. V takovém případě odpověď končí druhým stupněm, po němž následuje dominanta (viz příklad č. 408).



Příklad 408

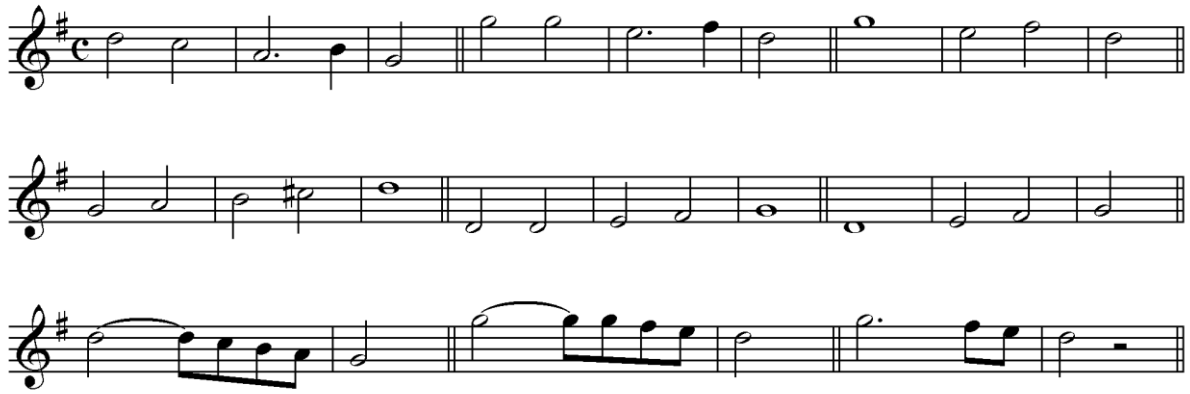
4. Pravidlo se dodržuje, když subjekt ve svém průběhu udělá zklidnění na dominantě, zejména když ji předchází její *citlivý tón* (viz příklad č. 409).



Příklad 409

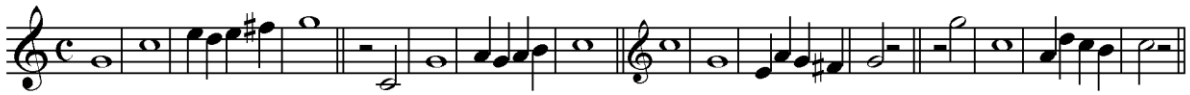
Páté pravidlo

Při odpovědi na subjekt se nesmí měnit rytmické hodnoty tónů. Takže když se odpovídá na sekundu unisonem, musí stejný tón zaznít dvakrát (viz příklad č. 410).



Příklad 410

Z tohoto pravidla existuje výjimka. Pokud subjekt začíná celou notou, je dovoleno na tuto celou notu odpovědět půlovou, pokud to pokládáme za vhodné (viz příklad č. 411).



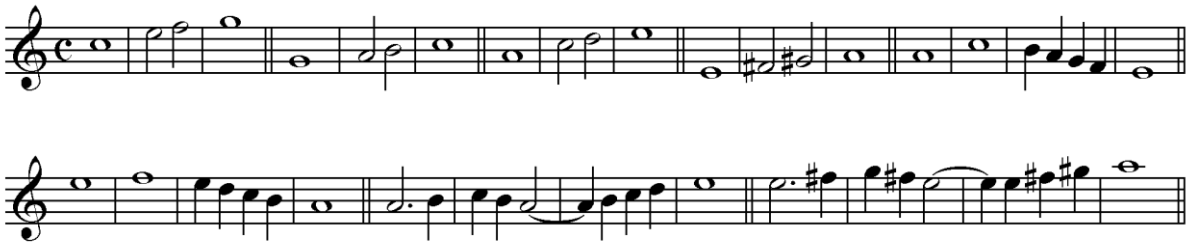
Příklad 411

Tato licence (volnost) se ovšem málo využívá.

Poslední tón subjektu, jakmile jednou zazní, se může libovolně zkrátit nebo prodloužit.

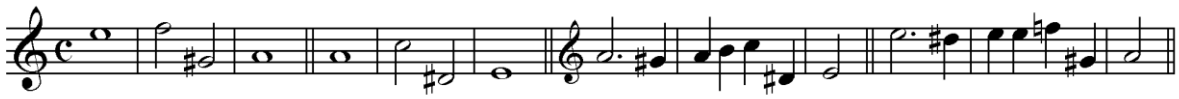
Šesté pravidlo

Pokud je to možné, na půltón se odpovídá půltónem, pokud není nutné malou sekundu změnit na tercii nebo unisono. Nicméně toto pravidlo má výjimku, zejména v mollové tónině, jako v následujících případech příkladu č. 412.



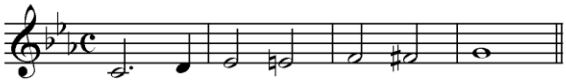
Příklad 412

Všimli jsme si (viz druhé pravidlo), že se na zmenšenou septimu, vzhledem k osobitému charakteru tohoto intervalu, odpovídalo zmenšenou septimou. Uvedeme si ještě dva případy použití tohoto intervalu (viz příklad č. 413).

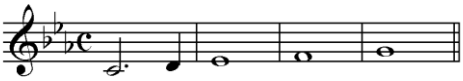


Příklad 413

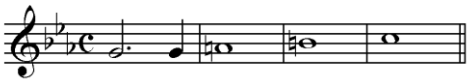
Chromatické subjekty (které lze použít pouze v moderních fugách), si musíme představit, jakoby byly *diatonické* (viz příklad č. 414).



Chromatický subjekt ///414a///

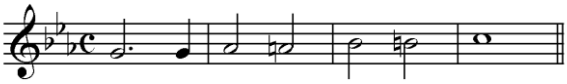


si představíme diatonicky ///414b//



odpověď je: ///414c//

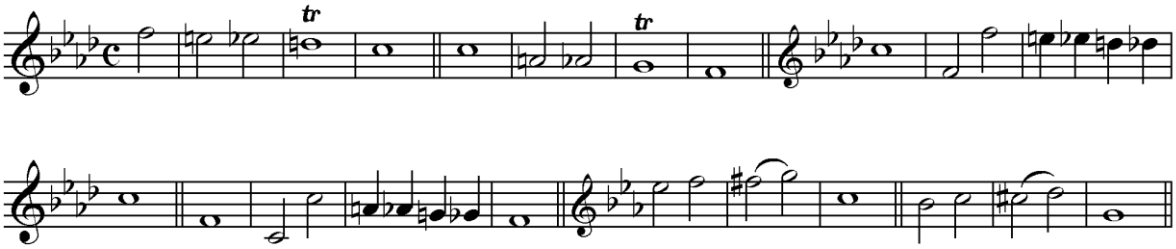
tudíž odpověď na chromatický subjekt je následující:



////414d///

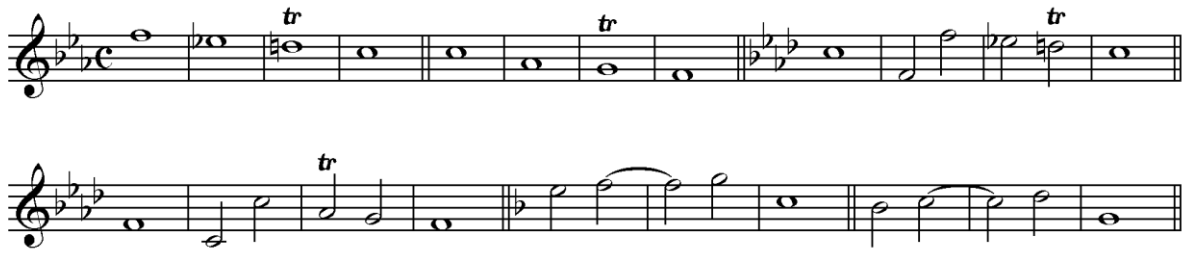
Příklad 414a,b,c,d

Dále si ještě uvedeme jiné chromatické subjekty a jejich odpovědi (viz příklad č. 415).



Příklad 415

V následujícím příkladu č. 416 si uvedeme stejné subjekty (vyjádřené diatonicky), rovněž s jejich odpověďmi, které porovnáme s předcházejícími třemi v příkladu č. 415.



Příklad 416

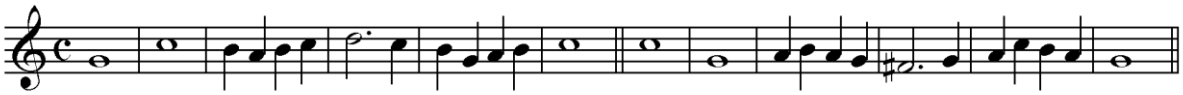
Subjekt musíme v jeho odpovědi vždy dokonale rozpoznat. V opačném případě by byla odpověď špatná. Občas se stává, že se odpověď stává působivější než její subjekt a obráceně.

Existují subjekty, na něž lze pravidelně odpovědět dvěma nebo třemi různými způsoby, jak dále uvidíme. V takovém případě zvolíme tu možnost, která *nejméně* mění subjekt.

V odpovědi se *nikdy* nesmí modulovat do *subdominanty*. Cílem odpovědi je, aby byl subjekt přiveden zpět do tóniny, z níž se vzdálil. Proto téměř nikdy nevybočuje z tónin dominanty a tóniky.

Existují subjekty, k nimž se obtížně hledá pravidelná odpověď. Ale neexistuje žádný subjekt, k němuž by odpověď nebyla možná. Nakonec když se odpověď zdá být příliš obtížná, musí učitel svůj subjekt mírně pozměnit, v případě, že ho sám zadal, což je vždy možné a vždy to může ulehčit odpověď. Pokud je subjekt zadán (jako například při soutěžích), měl by být zvolen tak, aby jeho odpověď nezpůsobovala příliš mnoho obtíží.

Odpověď se může vytvořit také *protipohybem (inverzí)*, když se dodrží propojení od tóniky k dominantě a obráceně (viz příklad č. 417).



Příklad 417

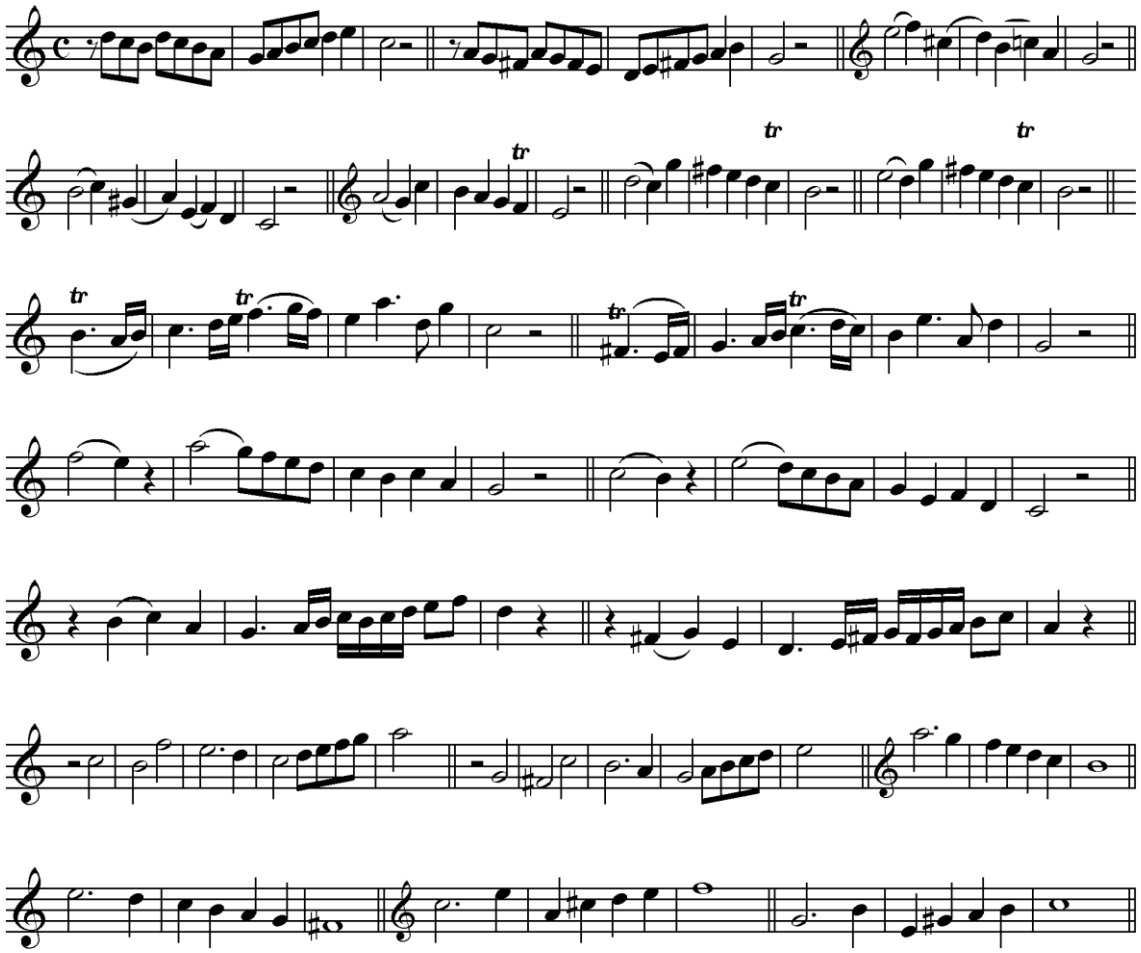
Ale odpovědi v *rovném pohybu* se vždy upřednostňují.

V moderní fuze může subjekt začínat a končit na libovolném tónu tóniny. Odpovídá se:

1. na sekundu tóniky sekundou dominanty
2. na tercii tóniky tercií dominanty
3. na kvartu tóniky kvartou dominanty
4. na sextu tóniky sextou dominanty
5. na septimu nebo citlivý tón tóniky septimou nebo citlivým tónem dominanty

Takto se odpovídá, pokud nějaký zvláštní důvod neopravňuje výjimku, což se může stát,

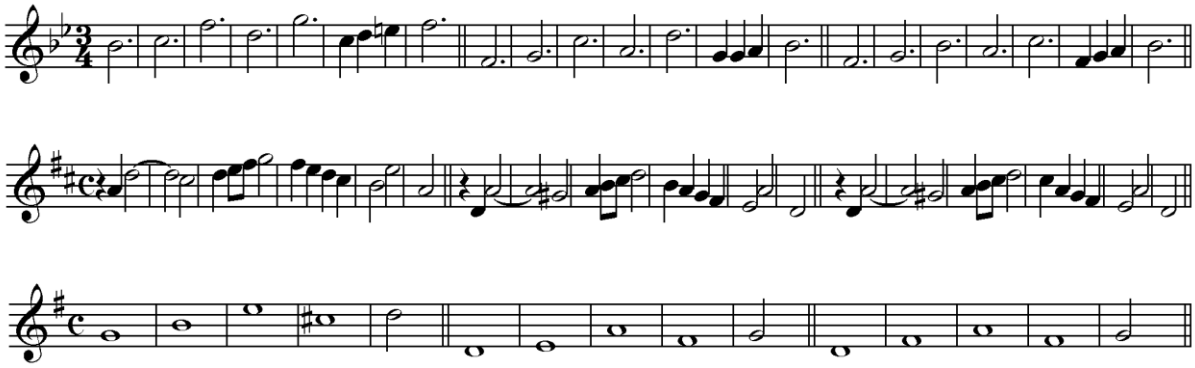
1. jestliže chceme v průběhu odpovědi na dominantu odpovědět tónikou;
2. jestliže subjekt moduluje do dominanty a v takovém případě se odpověď vždy musí vrátit do tóniky (viz příklad č. 418).



Příklad 418

Domníváme se, že lidé, kteří nikdy nenapsali jiné fugy než ve starém stylu, si nedokáží vytvořit jasnou představu o možnosti, jak zkomponovat velmi dobré fugy na tyto poslední subjekty.

K tomu, abychom dokázali vytvořit dobré odpovědi, potřebujeme mít současně i vytříbený vkus, který můžeme jen nedokonale nahradit pravidly. Jako důkaz k právě řečenému si uvedeme tři následující příklady (viz příklad č. 419), které mají dvě pravidelné odpovědi, z nichž je jedna správná a druhá nevhodná. Abychom tedy mohli dát přednost těm, které si to zaslouží, je třeba, aby rozhodovaly vytříbený smysl a cit.



Příklad 419

Na závěr uvedeme sbírku subjektů s více nebo méně obtížnými odpověďmi (viz příklad č. 420).

Aby se odpověď vrátila přímo do d moll, nelze před tři vyznačené tóny (+) vložit zvyšující posuvku ??křížek. Ze stejného důvodu musí být ve čtvrtém taktu následující odpovědi tón *dis* namísto tónu *d* (viz č. 2).

Pokud by tato odpověď začínala následujícím způsobem, utvořila by špatnou melodii (viz č. 3).

Tato odpověď je svobodnější než následující, její melodie je lepší a přirozeněji se vrací do d moll (viz č. 4)

(+) tento tón zde zní lépe než tón *f* (viz č. 7)

Tady nemůžeme tento tón (+) nahradit tónem *hes*, který příliš brání návratu do c moll (viz č. 8).

Tuto nevděčnou odpověď nelze realizovat jiným způsobem (viz č. 10).

Třetí verze je nejuspokojivější (viz č. 13).

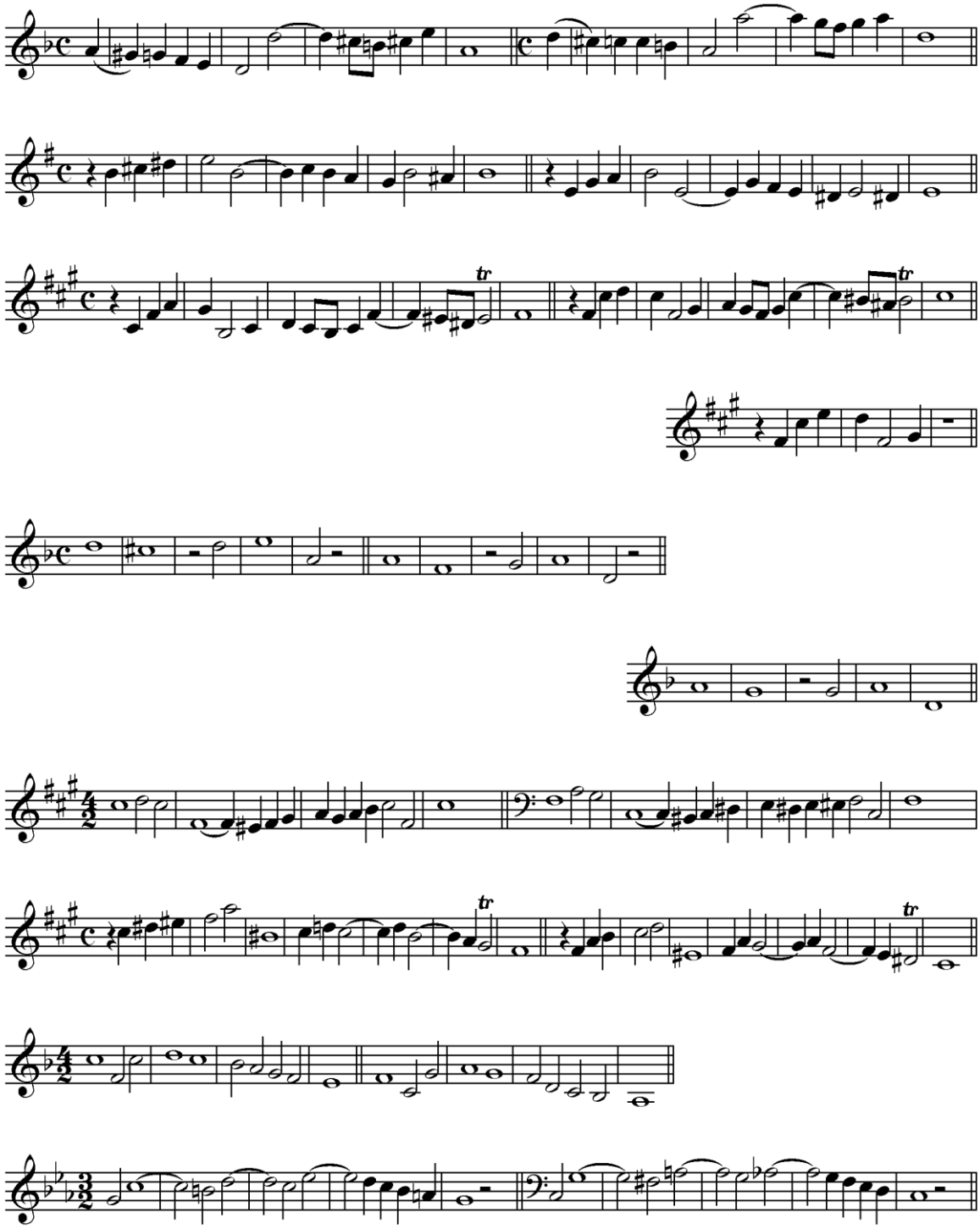
Č. 14[69]

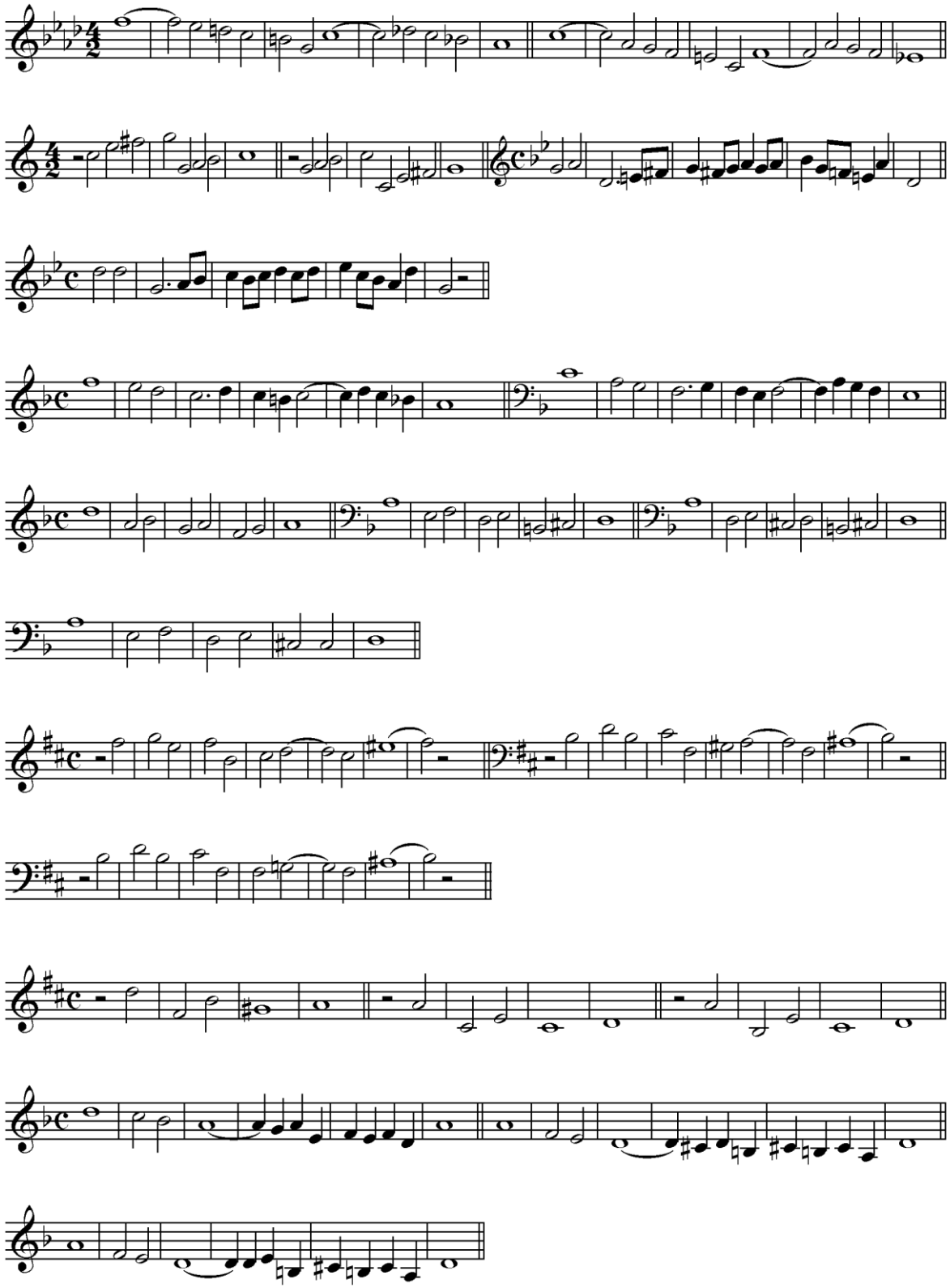
Tón *cis* v 5. taktu je nezbytný pro uspokojivé zakončení odpovědi v d moll (viz č. 16).

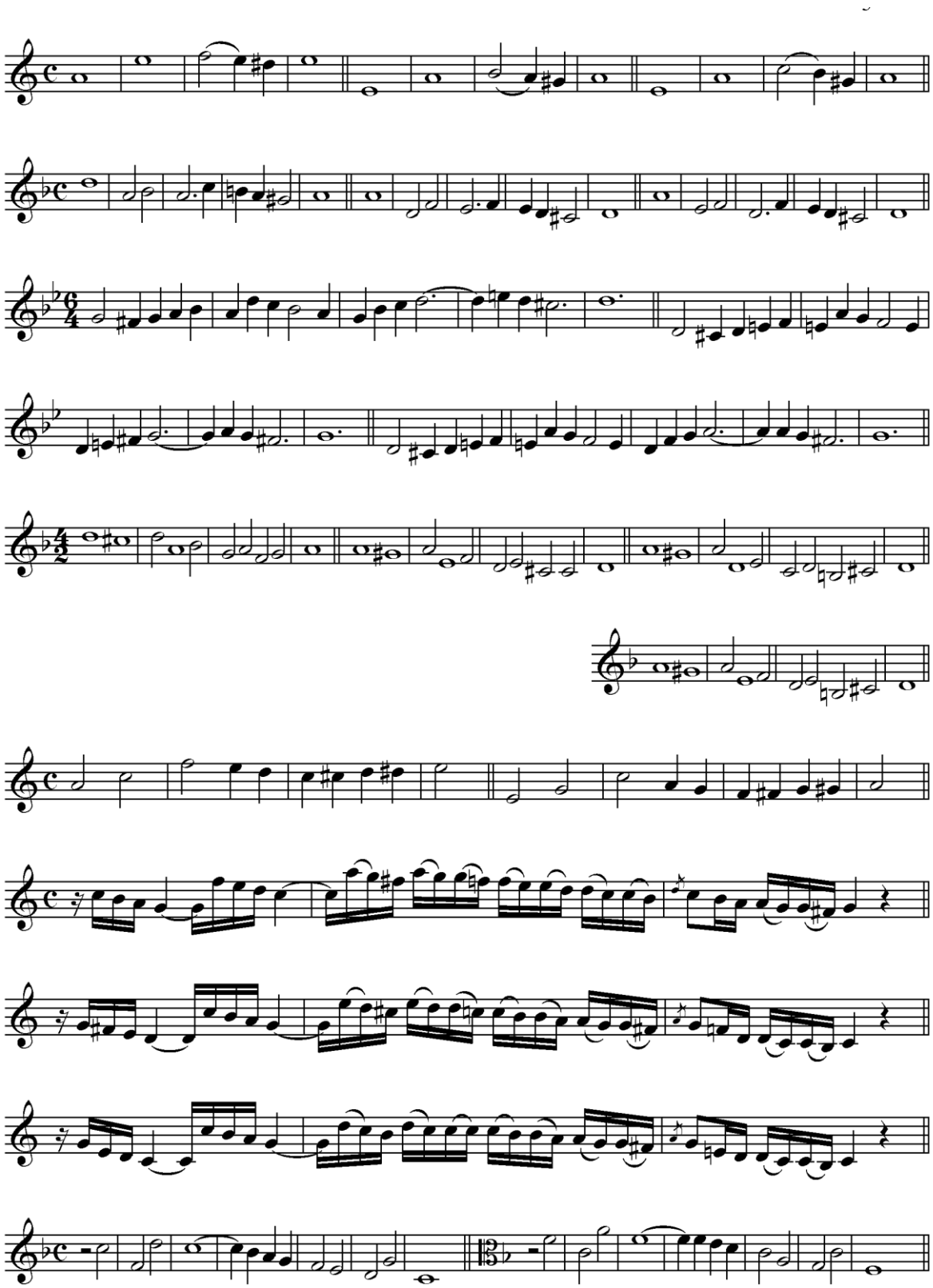
[69] NOTY?? Někteří lidé, kteří nepřipouštějí několik verzí v jedné odpovědi, tvrdí, že je v ní všechno pozitivní. Na příkladech č. 13 a 14 vidíme, že se hrubě mýlí. Pravidla zpravidla existují pro odpověď, ale neexistují pro každý tón odpovědi.

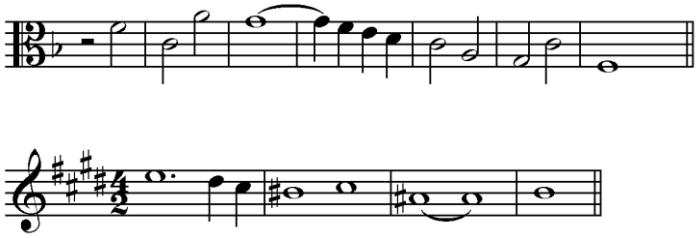
Mezi těmito třemi odpověďmi je velký rozdíl, a přesto jsou všechny tři pravidelné: třetí je nejlepší (viz č. 20).

Pravidelnější odpověď by byla ona následující, ale je bezcenná, protože subjekt příliš deformuje a dělá ho zastaralým (viz č. 22).



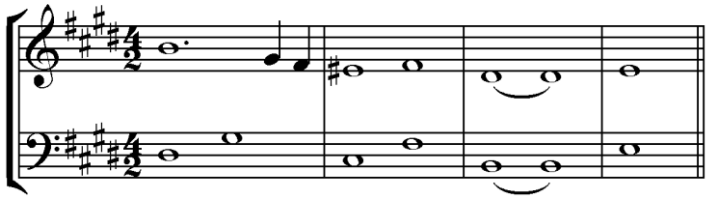






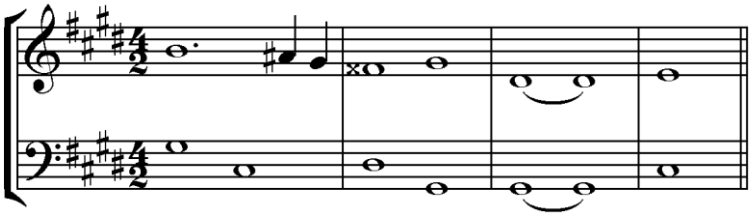
Příklad 420

Tento 24. subjekt může náležet buď k tónině *E dur*, nebo k tónině *cis moll*. V obou případech moduluje z tóniky do dominanty. V předpokládané tónině E dur je jeho odpověď následující (viz příklad č. 421).



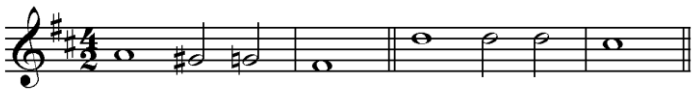
Příklad 421

Pokud bude subjekt v *cis moll*, bude se odpověď tvořit takto (viz příklad č. 422).



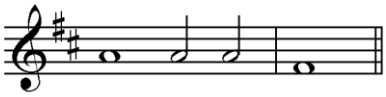
Příklad 422

Často se stává, že při umístění odpovědi na místo subjektu právě tento subjekt může poskytnout pravidelnou odpověď. Ale v takovém případě se často musí změnit subjekt. Uvedeme si subjekt s jeho odpovědí (příklad č. 423).



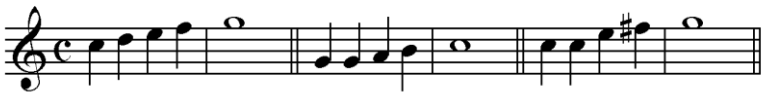
Příklad 423

Pokud chceme z č. 2 udělat subjekt fugy, potom by mu č. 1 nemohlo sloužit jako odpověď, protože pravidelná odpověď k č. 2 je následující (viz příklad č. 424).



Příklad 424

Jiný příklad (viz příklad č. 425)



Příklad 425

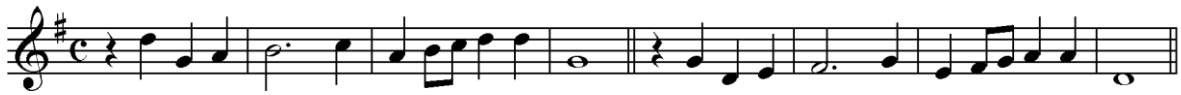
Podle těchto příkladů (a velkého množství jiných) se musíme vyvarovat toho, abychom je přijali jako princip nebo obecné pravidlo, aby subjekt a jeho odpověď *ve všech případech* mohly vzájemně posloužit pravidelné odpovědi.

III.

O hlavním materiálu, z něhož se fuga komponuje

Vlastnosti a povaha subjektu a odpovědi se probírají pouze z melodického hlediska, ale pro předmět pojednávaný dále v této kapitole je nepostradatelná pomoc harmonie.

Hlavní materiál fugy tvoří a její duší jsou více či méně kánonické imitace, které jsou prováděny se subjektem a odpovědí. Musíme si nyní připomenout, co jsme si řekli v kapitole o imitacích. Uvedeme si (náhodně zvolený) fugový subjekt s jeho odpovědí (viz příklad č. 426).



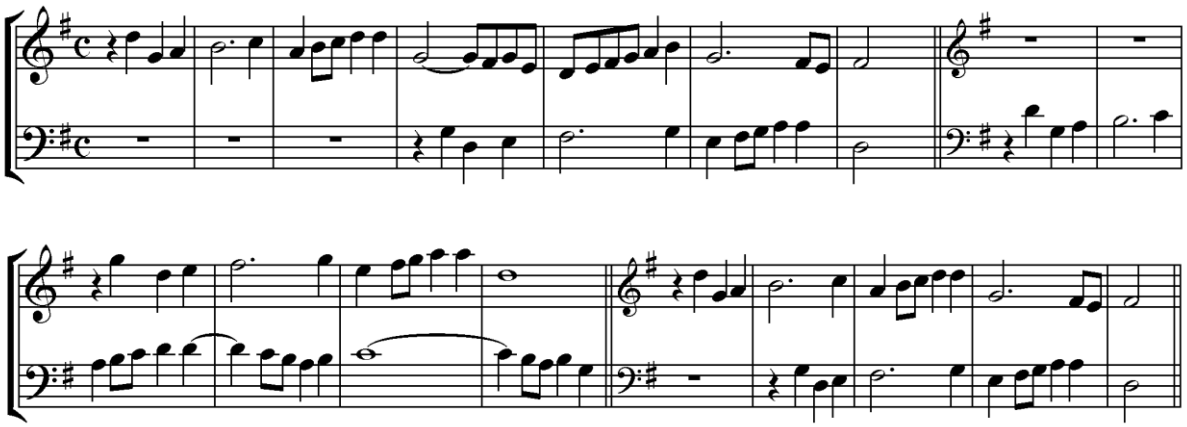
Příklad 426

Na tomto příkladu si ukažme, co s tímto subjektem můžeme dělat, abychom obdrželi hlavní materiál fugy. Imitace ve fuze jsou dvojího typu: první označujeme jako *těsna (stretta)* a druhé jednoduše *imitace*.

1. O těsně

Stretta je italské slovo, jehož význam je *těsný (sevřený, stěsnaný atd.)*. Těsná imitace vytvořená se subjektem a jeho odpovědí (tudíž imitace ve vrchní kvintě nebo spodní kvartě) se označuje jako *těsna*.

Analýza následujících tří případů v příkladu č. 427 lépe objasní, co se tímto slovem míní.



Příklad 427

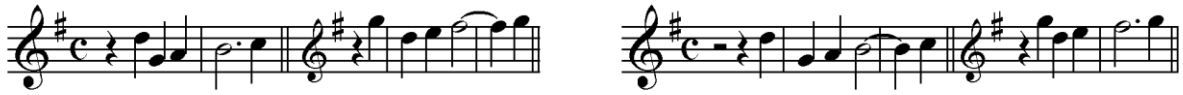
Na začátku fugy zazní subjekt následovaný jeho odpovědí (provedenou v jiném hlase) – viz vzor v č. 1. Odpověď začíná třemi takty pauzy a potom odpovídá na subjekt. V č. 2 začíná odpověď dvěma takty pauzy a potom odpovídá na subjekt. Zde je tedy imitaci těsnější o jeden takt. V č. 3 je před odpovědí na subjekt pouze jeden takt pauzy. Tudíž imitace mezi subjektem a jeho odpovědí je zde těsnější o dva takty. Když porovnáme případy č. 1, 2 a 3, to znamená imitace mezi subjektem a jeho odpovědí, nalezneme dvě *těsny*. Č. 1 je pouze *expozice* subjektu a jeho odpovědi. Takže abychom vytvořili těsnu, musíme počáteční tóny odpovědi přisunout k prvním tónům subjektu. Podle toho, jak *těsně* se tyto rozestupy tvoří, získáme několik těsen, z nichž nejsevřenější těsna je současně také nejzajímavější. Proto je případ č. 3 zajímavější než č. 2, ačkoli oba jsou jednoznačně správné.

Obvykle se dodržuje (při tvorbě těsen) následující pravidlo.

1. Když subjekt začíná na *lehké době* taktu, odpověď musí při imitaci rovněž začínat na *lehké době*.
2. Když subjekt začíná na *těžké době* taktu, odpověď musí při imitaci rovněž začínat na *těžké době*.

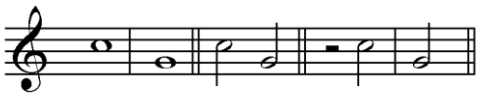
Stejným pravidlem se budeme řídit při imitaci odpovědi svým subjektem, což se rovněž děje v průběhu fugy, jak uvidíme.

Pokud se v jednom taktu nacházejí dvě těžké doby, můžeme začínat imitaci na jedné nebo druhé těžké době (viz příklad č. 428).



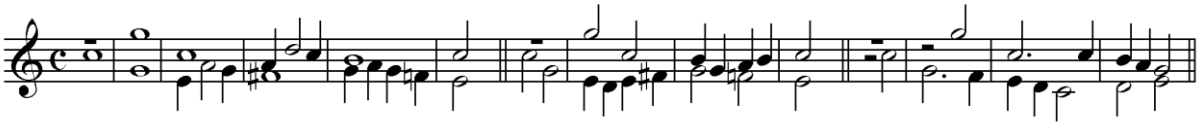
Příklad 428

Subjekty začínající celou nebo půlovou notou (viz příklad č. 429)



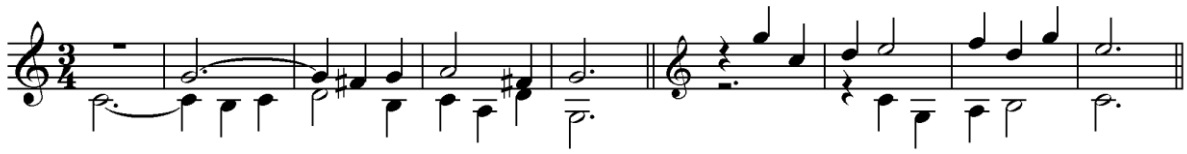
Příklad 429

vyžadují, aby se imitovaly na *stejné době* (viz příklad č. 430).



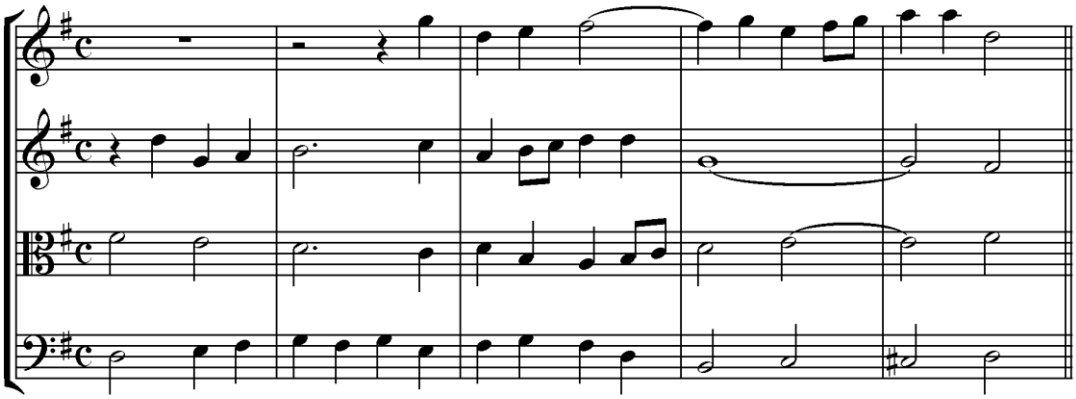
Příklad 430

V třídobém taktu, který má jen jednu těžkou dobu, se subjekt imituje pouze na této době (viz příklad č. 431).



Příklad 431

Někdy se z tohoto pravidla dělá výjimka tím, že se na těžkou dobu odpovídá lehkou dobou a obráceně. Ale děje se to zřídkakdy a pouze v případě, kde se nachází (prostřednictvím této licence) *kánonická těsna* a správná harmonie. Existují těsny (zejména kánonické těsny), které nelze realizovat v dvojhlase. Vyžadují jeden nebo dva hlasy, aby je doprovodily. Tyto doprovodné hlasy slouží k vytvoření správné harmonie (viz příklad č. 432).



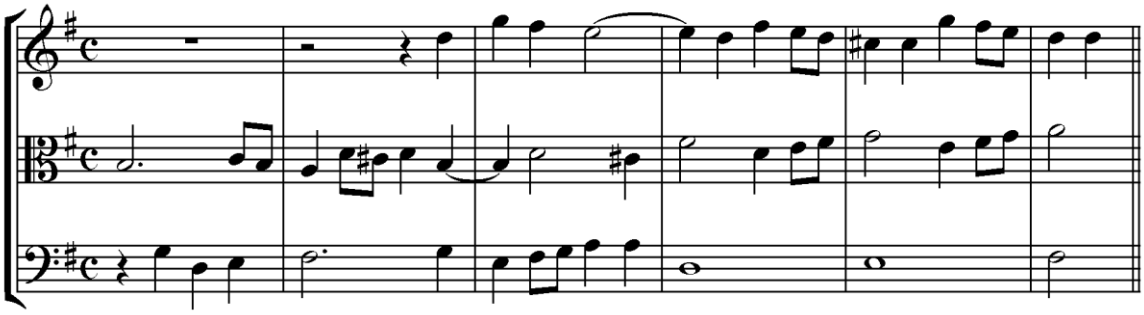
Příklad 432

Těsna v příkladu č. 432 se nemůže realizovat bez doprovodného basu. Těsny vyžadující doprovod budeme označovat jako *podmíněné těsny*.

Při vyhledávání těsen jsme často přinuceni, abychom si pro jejich doprovod představili alespoň jeden bas, bez něhož bychom je často obtížně nalézali. Tato poznámka vysvětluje, proč je snadnější nalézat působivé těsny v tří- nebo čtyřhlasých fugách než ve dvojhlasých.

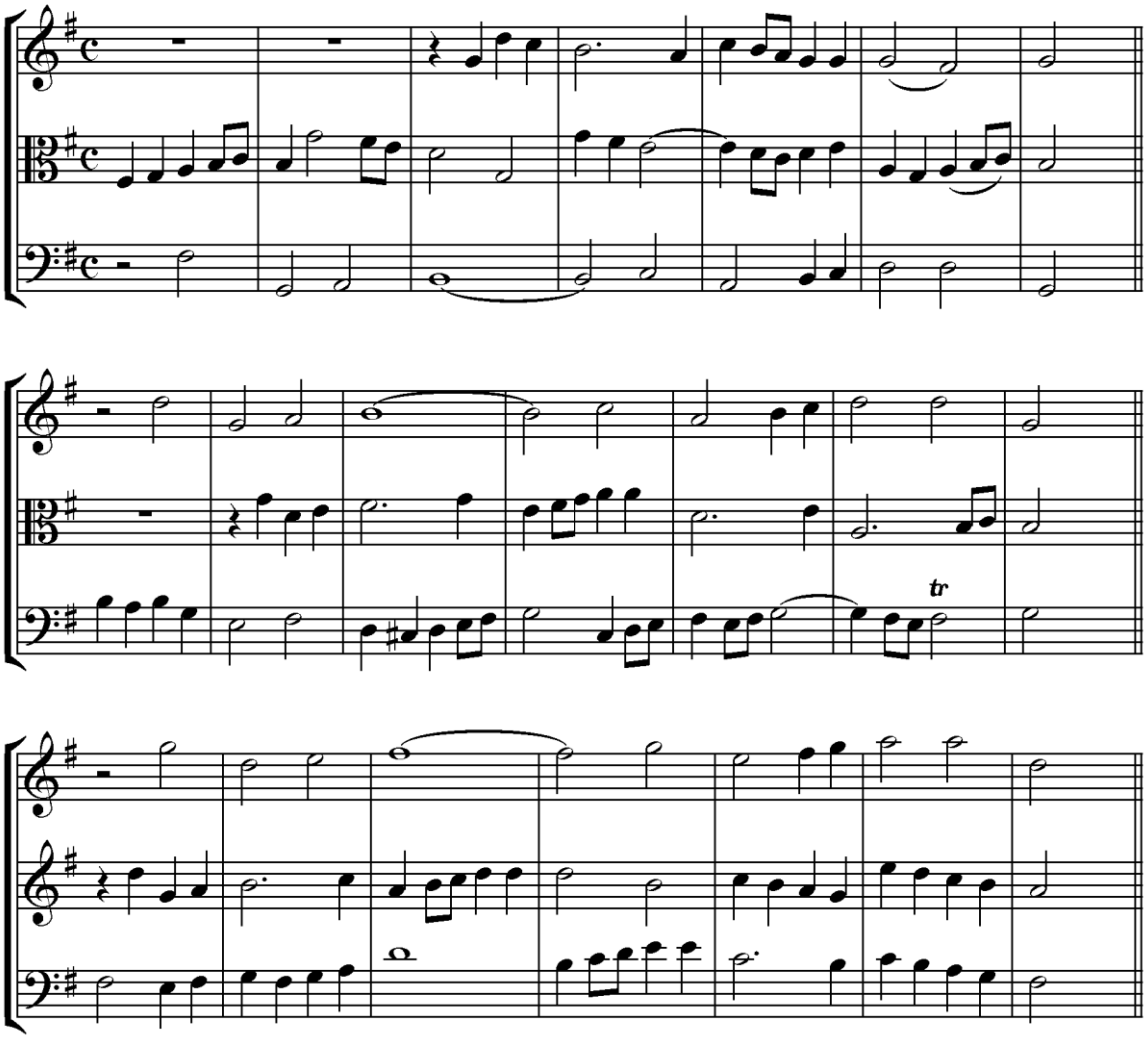
Těsny se tvoří dvojím způsobem.

1. Když subjekt imitujeme odpovědí, jako v předcházejícím příkladu. Tyto těsny jsou nejpoužívanější.
2. Když odpověď imitujeme subjektem. Subjekt předcházejících příkladů neposkytuje žádný případ tohoto druhého způsobu, s výjimkou následující těsny v příkladu č. 433, kde je subjekt vytvořen *protipohybem*. Nicméně těsna v protipohybu se málo používá.



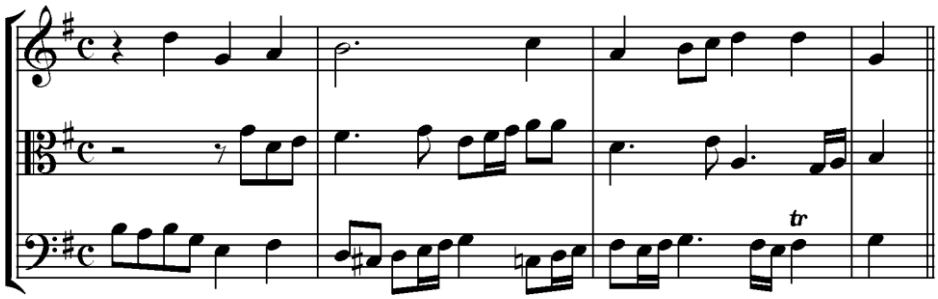
Příklad 433

Můžeme také vytvořit těsnu, v níž jsou subjekt nebo odpověď v augmentaci. V příkladu č. 434 si předvedeme tři případy tohoto typu těsny, který se používá velmi zřídka.



Příklad 434

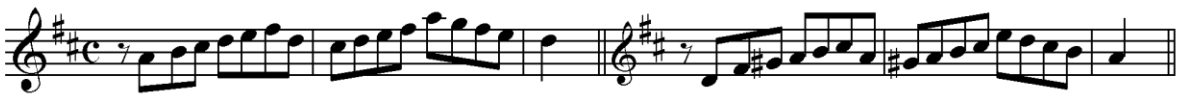
Těsny v *diminuci* se používají málo. Pro jejich použití je třeba, aby byl subjekt složen z dlouhých rytmických hodnot, nebo byl ve velmi mírném tempu. Uvedeme jeden příklad, v němž předpokládáme velmi pomalé tempo (viz příklad č. 435).



Příklad 435

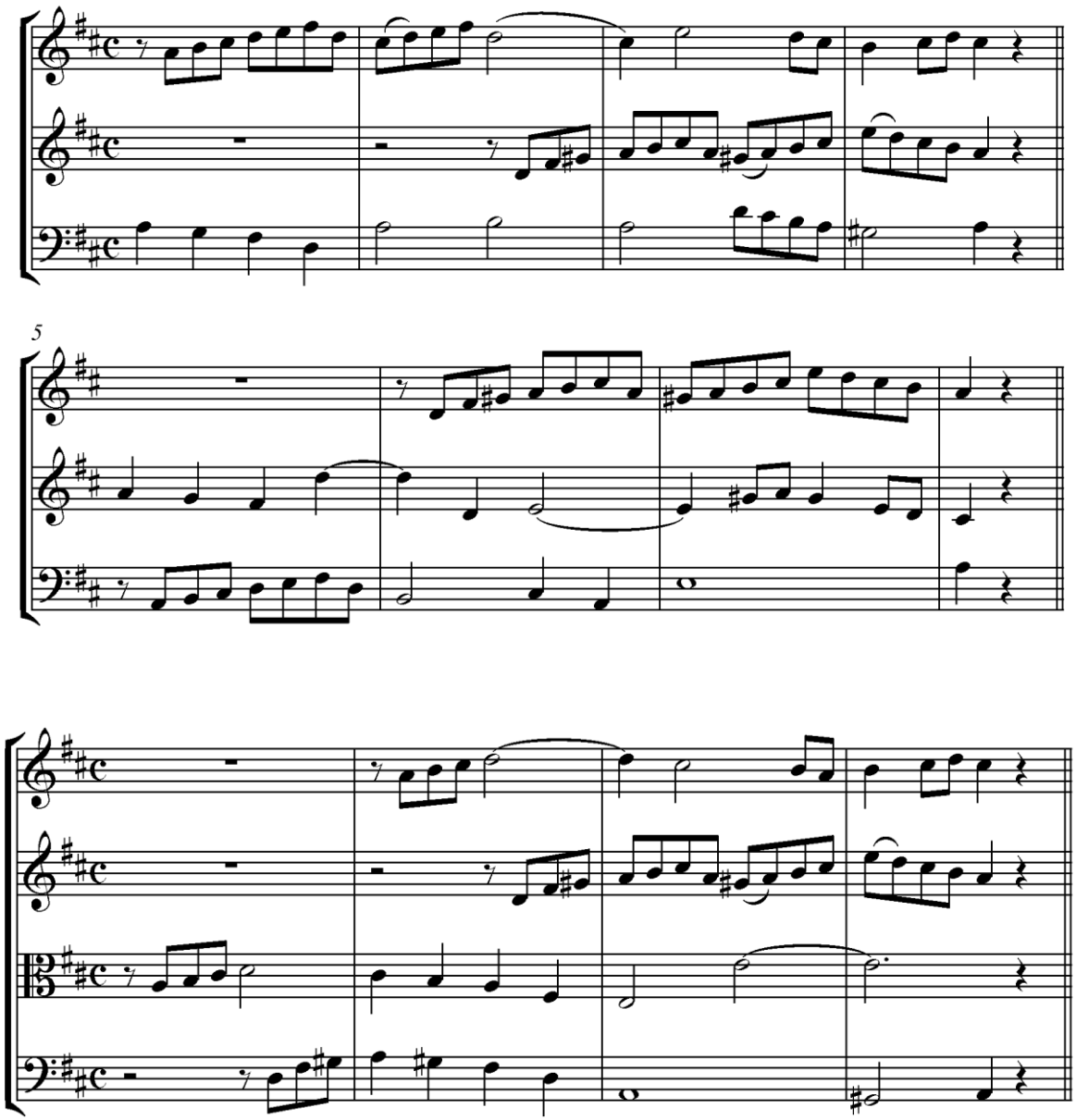
Důležitá obecná poznámka o těsnách

Všechny dosud uvedené příklady obsahují *kánonické těsny*, to znamená, že subjekt a odpověď v nich zaznívají vcelku a *bez přerušení*. Nemůžeme si dělat nárok na to, aby každý fugový subjekt vždy takové kánony umožňoval. Uvedené subjekty je poskytují, jinými jsou odpírány: v tomto posledním případě se tedy nevyskytují žádné těsny? Vyskytují se zde rovněž, ale nejsou kánonické. Těsna a kánon jsou dvě rozdílné věci. Ale může se náhodně přihodit, že těsna je současně také kánonem. V takovém případě je nejzajímavější. Těsna se utváří, jakmile se *odpověď přiblíží k subjektu* a *obráceně*, buď kánonicky, nebo nekánonicky. Podle této definice lze *vždy* vytvořit jednu nebo několik těsen z jakéhokoli fugového subjektu a jeho odpovědi. Vezměme si následující subjekt v příkladu č. 436, který neumožňuje žádnou kánonickou těsnu.



Příklad 436

Abychom z toho subjektu vytvořili těsnu, musí odpověď při imitaci nastoupit pod + vyznačenými tóny, to znamená pod tóny *e, d* nebo *g*. Ve všech třech případech nejde o kánonickou těsnu: takže se musíme rozhodnout k vytvoření těsny, která nebude tohoto druhu. Předvedeme si zcela jednoduše, jak si přitom máme počínat. Tam kde nastupuje imitující hlas (při utváření odpovědi), přerušíme subjekt, protože nemůže pokračovat, a to, co jsme vypustili, nahradíme doprovodnými tóny (viz příklad č. 437).



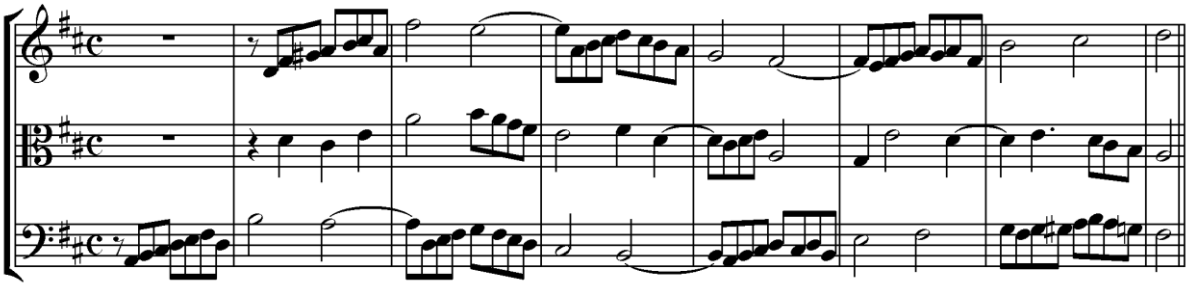
Příklad 437

Stejným způsobem postupujeme při imitování odpovědi subjektem, to znamená, že odpověď zkrátíme, aby ji subjekt mohl stěsnat.

Proto jsou těsny buď kánonické, nebo nekánonické. Často se setkáme s těsnami, které jsou kánonické. Ale těsny, které nejsou kánonické, jsou *vždy možné*. Jedny i druhé dosáhnou svého cíle, jímž je překvapení, vroucnost a účinek.

Způsob přeměny jakékoli těsny v kánon

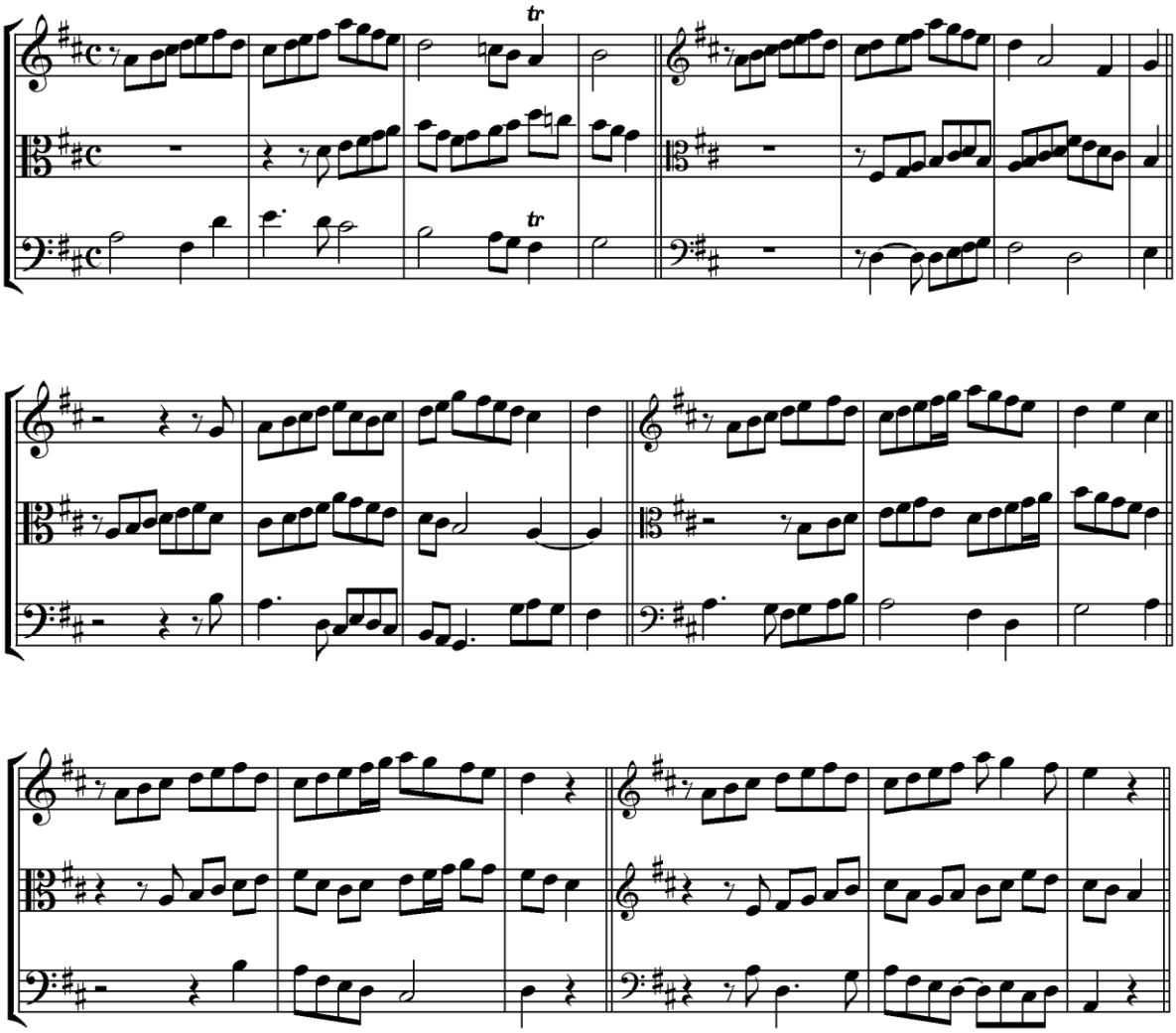
Na konci fugy se rádi setkáváme s kánonem o rozsahu mezi šesti, osmi až dvanácti takty: budeme ho označovat jako *závěrečný kánon*. Tento kánon se stává duchaplnějším, když se v něm imituje subjekt odpovědí, nebo odpověď subjektem. Takže pokud máme kánonickou těsnu, můžeme tento kánon snadno prodloužit podle způsobu, který jsme si ukázali v kapitole o umělých kánonech (viz s. 206??). Stejným způsobem budeme postupovat i z hlediska *těsny*, která není kánonická, když ji přeměníme v kánon. V příkladu č. 438 si uvedeme těsnu tohoto druhu.



Příklad 438

2. O imitacích ve fuze

Když se imituje subjekt subjektem, nebo odpověď odpovědí, což se může realizovat v unisonu nebo v oktávě, v sekundě nebo v septimě, v tercii nebo v sextě a dokonce v kvartě nebo kvintě, tvoří se jen imitace a ještě ne těsna. Subjekt, který neumožnuje kánonické těsny, často poskytuje tyto imitace, které jsou současně i malými kánony (viz příklad č. 439).



Příklad 439

V posledních třech případech příkladu 439 jsme subjekt trochu pozměnili ve prospěch imitace.

Všechny tyto imitace se ve fuze mohou úspěšně využít a jsou v ní na svém místě.

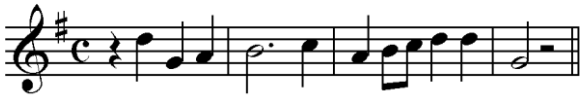
Kromě těsen a imitací, které jsou vždy nevysychajícím zdrojem, v průběhu fugy také a bez imitací používáme:

1. subjekt v protipohybu,
2. subjekt v augmentaci,
3. subjekt v diminuci, když se může realizovat vhodně,
4. *částečné rozvíjení* subjektu, jemuž věnujeme následující kapitolu.

3. O částečném rozvíjení subjektu

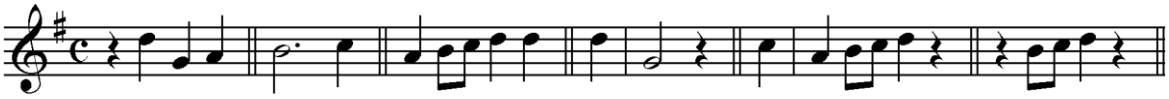
Imitace se vždy netvoří s celým subjektem, nebo s jeho prvními tóny. Tvoří se také s jinými fragmenty subjektu.

V tomto ohledu subjekt rozdělíme do několika malých částí. Subjekt v příkladu č. 440



Příklad 440

poskytuje nejméně šest malých frází (viz příklad č. 441).

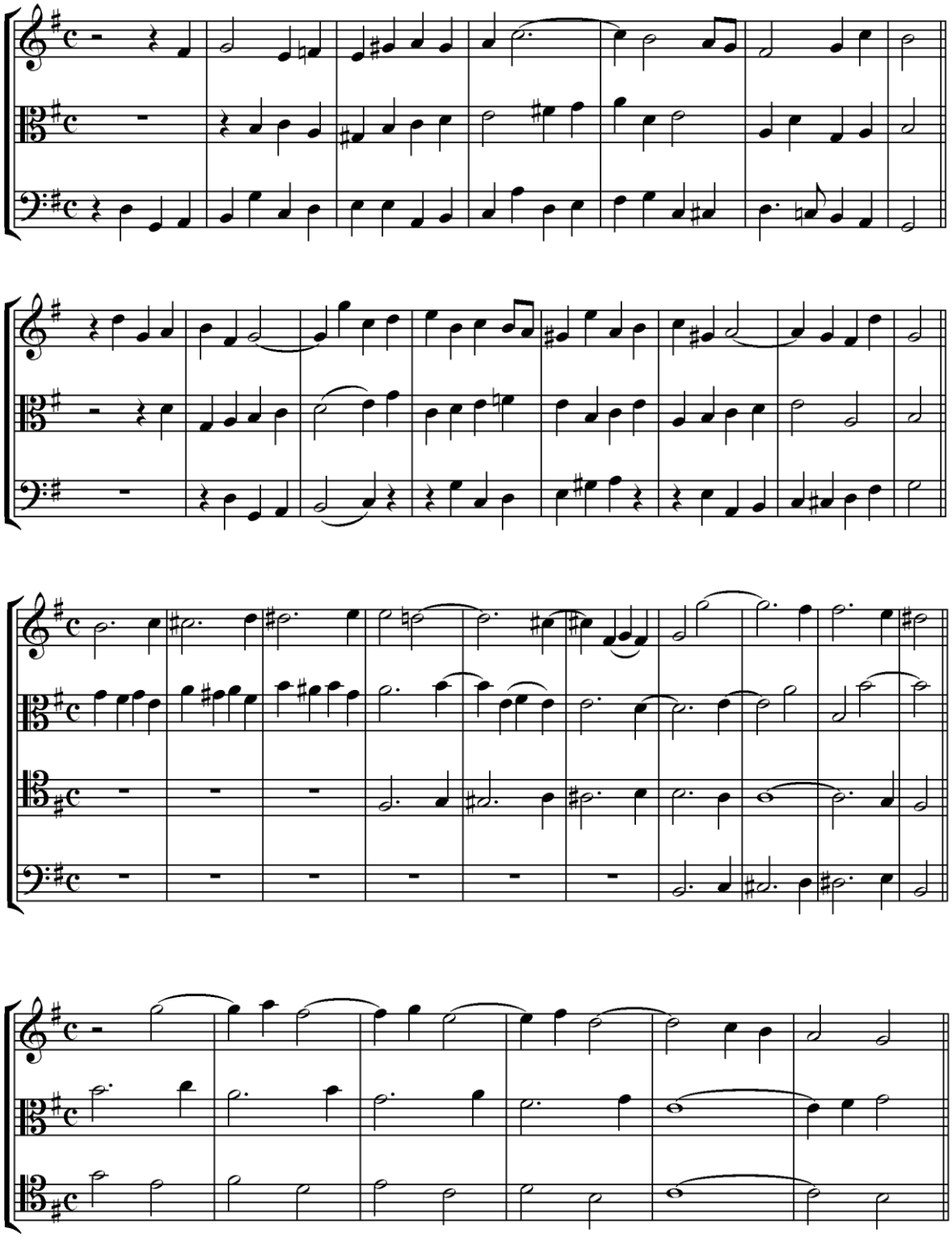


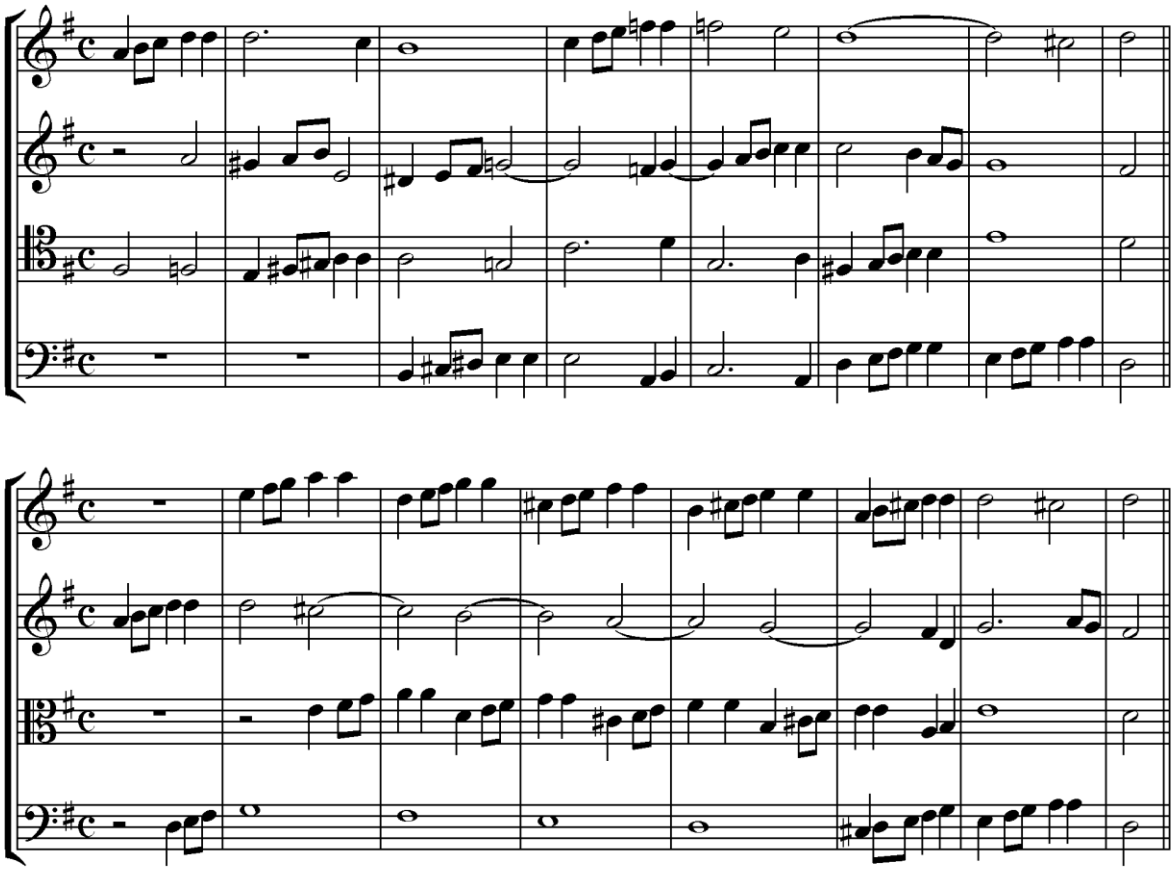
Příklad 441

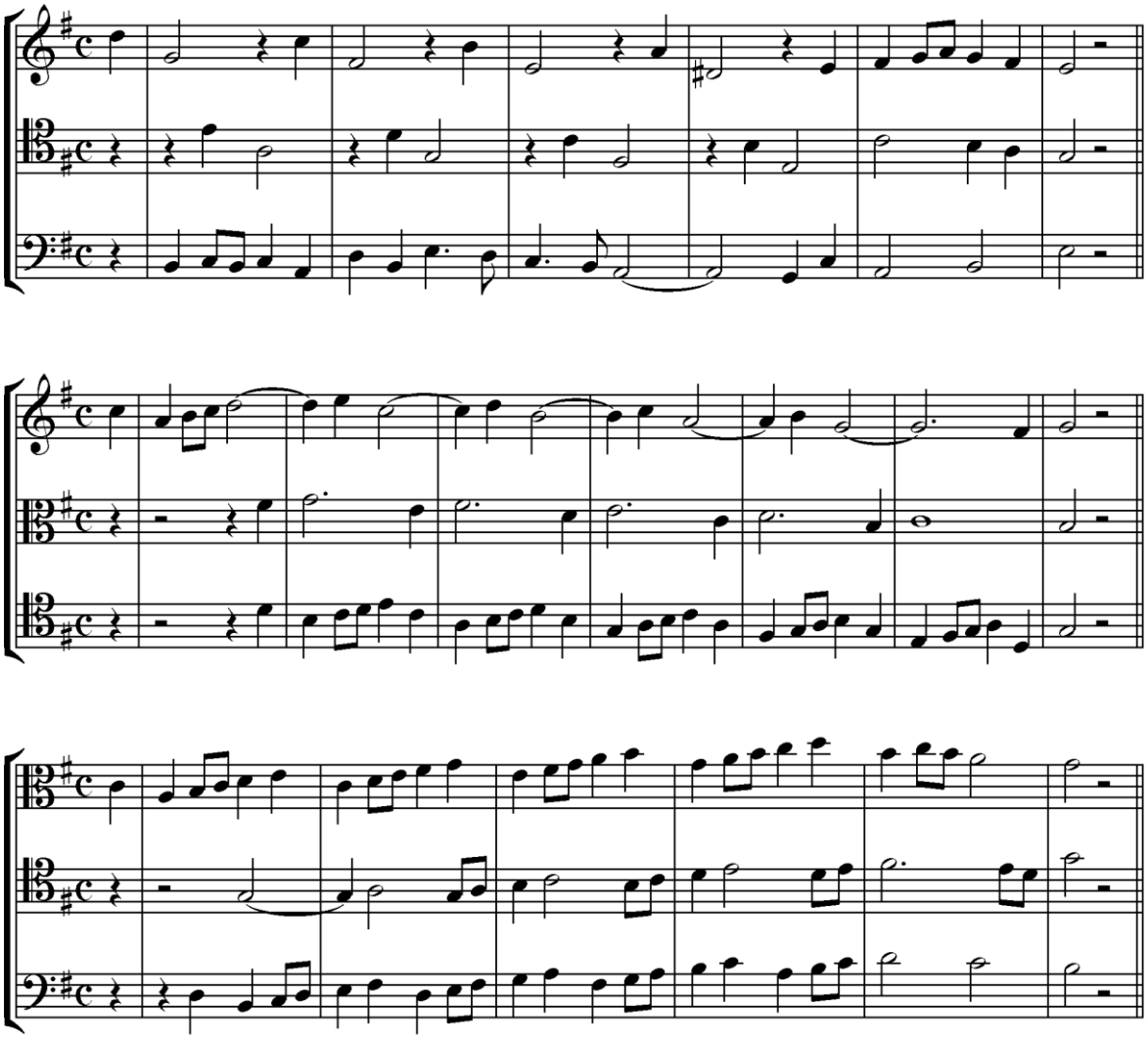
Každá z těchto frází může sloužit k vytvoření

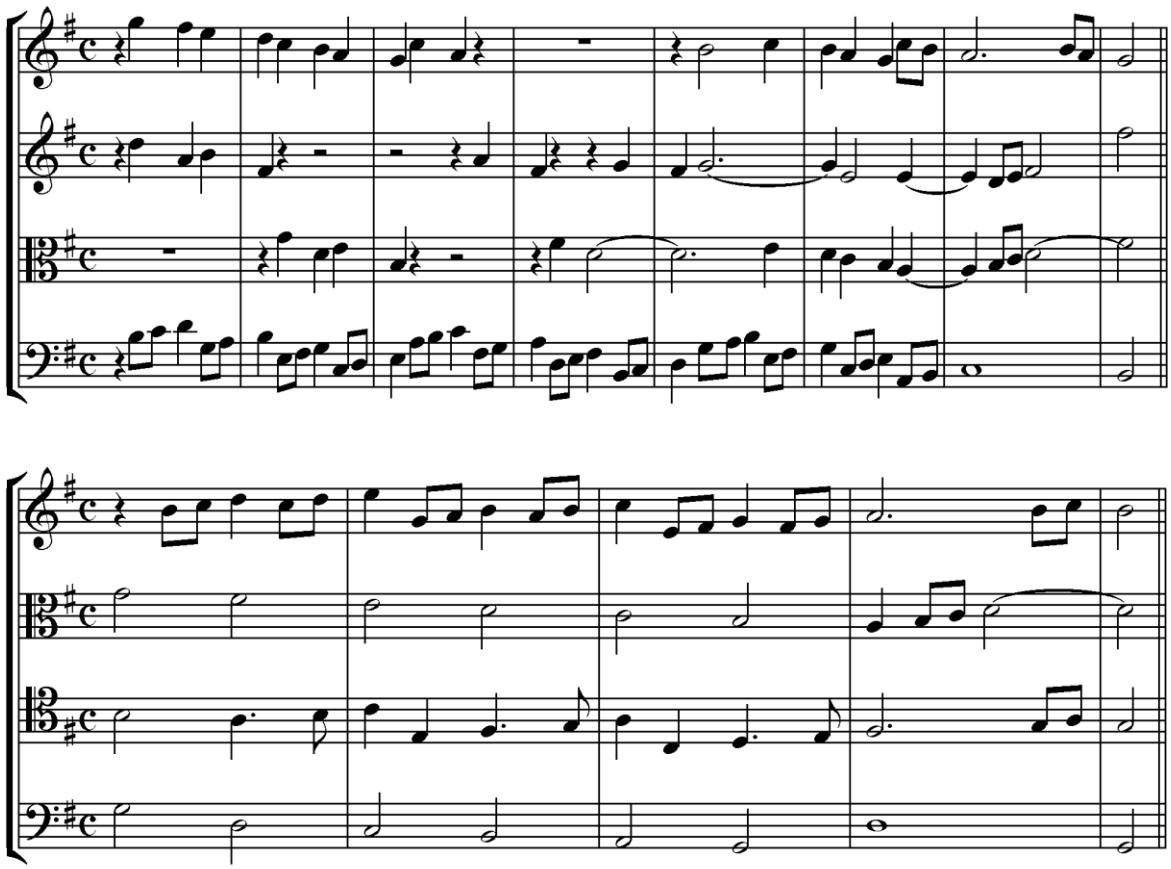
1. sekvence (nebo melodické a harmonické postupy),
2. imitace,
3. kánonu o několika taktech.

Uvedeme si k tomu příklady (viz příklad č. 442).









Příklad 442

Každé takové částečné rozvíjení subjektu rozmnožuje a obohacuje materiál fugy. Každý fugový subjekt tedy skladateli více nebo méně poskytuje

1. těsny,
2. imitace všeho druhu,
3. částečné rozvíjení subjektu.

Tyto tři předměty tvoří *hlavní materiál*, z něhož se hudba komponuje. Tento materiál je většinou tak vydatný, že se z něho musí jeden díl vypustit (nejméně zajímavý), aby se fuga neprotahovala za rozumné hranice.

IV.

O uspořádání, které musíme dodržovat při používání materiálu, z něhož je fuga komponována, neboli o vlastní fuze

Mezi fugou a materiálem fugy je značný rozdíl. Fuga je rámec, útvar, forma, které se nemění. Tato forma není sama o sobě zajímavá. Je ryzí konvencí. Můžeme použít materiál fugy a přitom fugu nevytvořit. Právě Haydn značně zužitkoval tento materiál ve svých kvartetech a symfoniích. Fugu dělá důležitou materiál, který obsahuje. Tisíce fug jsou podobné ve formě a odlišují se pouze materiálem. Forma přestává být dobrá, jakmile materiál, který obsahuje, je chybný. Dále si uvedeme, co musíme vědět, abychom vytvořili pravidelnou fugu.

1. Způsob modulování v tomto druhu hudby.
2. Způsob exponování subjektu.
3. Jak máme vést pohyb mezi hlasy.
4. Co je ve fuze epizoda.
5. Různé způsoby používání těsen a imitací.
6. Že nástupu subjektu a jeho odpovědi musí předcházet pauza.
7. Umístit do fugy kánon.
8. Jak se používá prodleva.
9. V čem spočívá závěr fugy.
10. Co je jednota fugy.

Zřetelnou ideu o postupu čtyřhlasé fugy si uděláme, když si představíme linii, po níž materiál fugy putuje přibližně následujícím způsobem:

SUBJEKT_ODPOVĚĎ_SUBJEKT_ODPOVĚĎ_EPIZODA[70]_ODPOVĚĎ_SUBJEKT[71]_EPIZODA _TĚSNA_EPIZODA_SEVŘENĚJŠÍ TĚSNA_EPIZODA_NEJSEVŘENĚJŠÍ TĚSNA_PRODLEVA_KÁNON a ZÁVĚR.

[70] Epizoda je (jak dále uvidíme) vůči subjektu více nebo méně cizí fráze, která slouží k tomu, aby se subjektu dopřál oddech.

[71] První opakování odpovědi následující po subjektu a po první epizodě se označuje jako *kontraexpozice*.

1. O modulacích

Ve srovnávací tabulce mezi starou a moderní fugou jsme si již všimli, že ve staré fuze se nesmí vybočovat z příbuzných tónin, nebo je nanejvýš tvořit jako *velmi průchodné*, a opakovat subjekt pouze v těchto tóninách. Ale v moderní fuze (a zejména v instrumentální fuze) se navíc může modulovat do čtyř dalších tónin, které mají o dvě posuvky (křížek a be) v předznamenání víc než tóniny D dur nebo h moll, jestliže chápeme tyto dvě tóniny jako hlavní. Pokud k nim připočítáme příbuzné tóniny, budeme mít k dispozici následujících deset tónin:

6 příbuzných tónin

D dur

e moll

fis moll

G dur

A dur

h moll

4 nepříbuzné tóniny

E dur

cis moll

C dur

a moll

Nicméně čtyři nepříbuzné tóniny můžeme použít pouze pod následujícími dvěma podmínkami.

1. Fuga musí být *dostatečně dlouhá*, aby jejich použití byly odůvodněné.
2. V každé z nich lze setrvat pouze na velmi krátkou dobu a nesmějí se v nich dělat kadence.

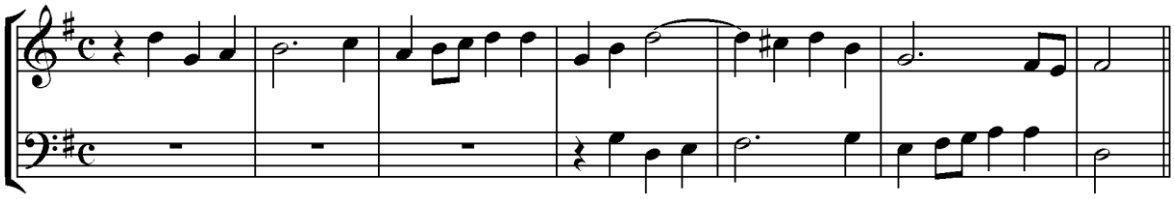
Ale před závěrem a v !!*coup de fouet* moderní fugy se můžeme pokusit o trochu výraznější přechod, pokud jsme ho schopni ospravedlnit vhodným účinkem.

2. O expozici fugy

Jako expozici fugy označujeme způsob nástupu (na začátku kompozice) každého hlasu a uspořádání, v němž se subjekt a jeho odpověď musí poprvé představit a po sobě následovat. Fuga může být dvoj-, tří-, čtyř- a vícehlasá.

Dvojhlasá fuga

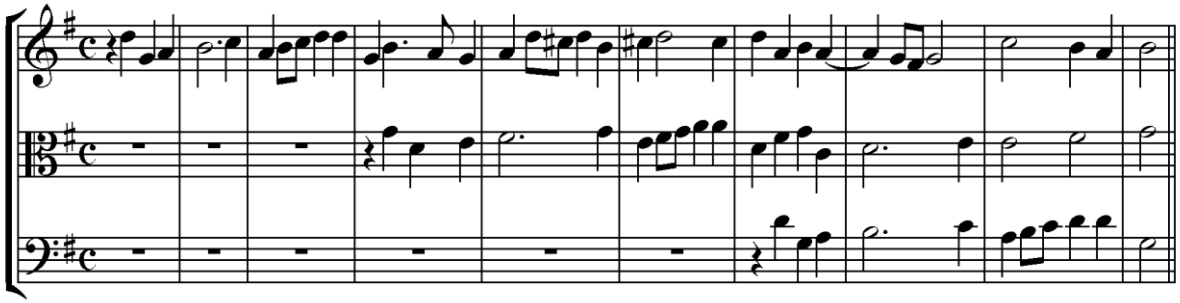
Jeden z obou hlasů nastupuje se subjektem samostatně, druhý hlas ho následuje s odpovědí a je přitom prvním hlasem doprovázen (viz příklad č. 443).[72]



Příklad 443

Tříhlasá fuga

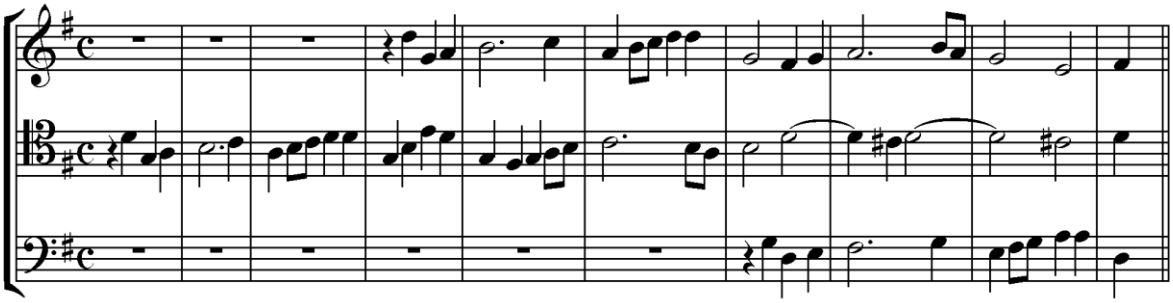
1. verze – Jeden ze tří hlasů nastupuje se subjektem samostatně, druhý hlas ho následuje s odpovědí a třetí hlas potom přichází s opakováním subjektu a je doprovázen oběma předcházejícími hlasy (viz příklad č. 444).



Příklad 444

[72] NOTY?? Slovem *vokální* budeme označovat příklady, které jsou vytvořeny pro vokální hlasy a slovem *instrumentální* kompozice určené pro nástroje.

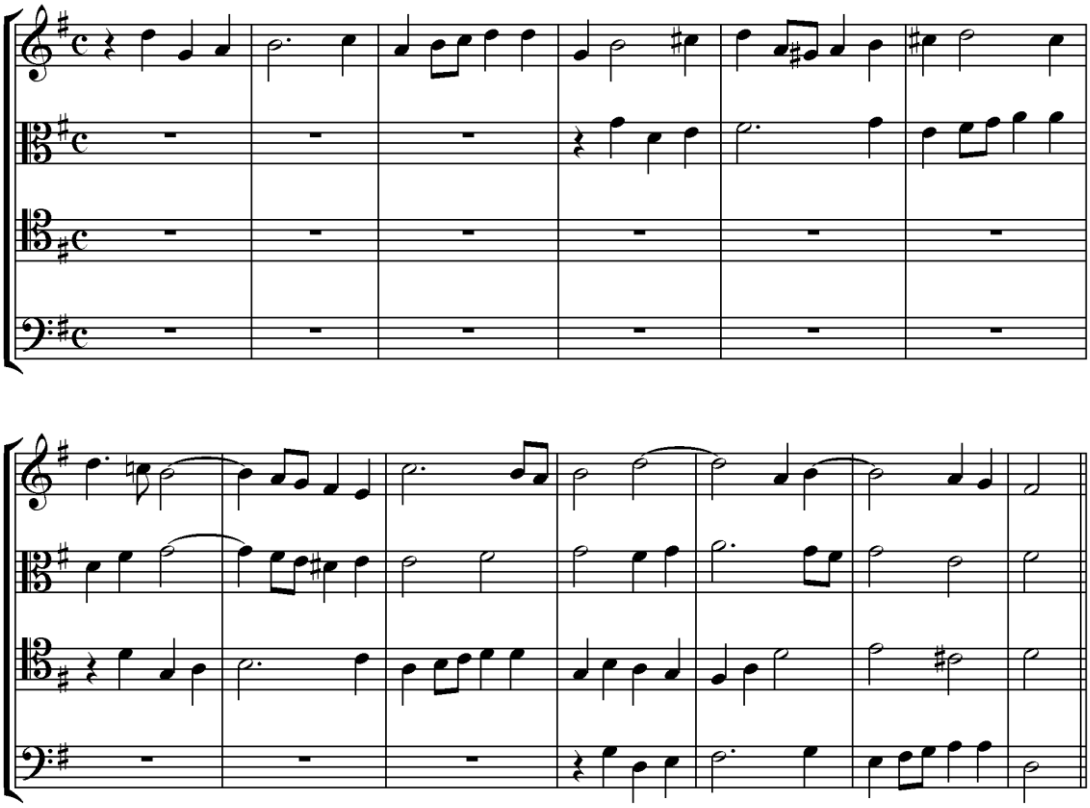
2. verze – Jeden ze tří hlasů nastupuje se subjektem samostatně, druhý ho následuje rovněž se subjektem a třetí hlas potom exponuje odpověď (viz příklad č. 445).



Příklad 445

Čtyřhlasá fuga

Nejlepší čtyřhlasá expozice je následující: jeden ze čtyř hlasů nastupuje se subjektem samostatně, druhý (doprovázený předcházejícím hlasem) nastupuje s odpovědí, třetí (doprovázený oběma předcházejícími) nastupuje se subjektem, čtvrtý nastupuje s odpovědí a je doprovázen třemi předcházejícími hlasy (viz příklad č. 446).

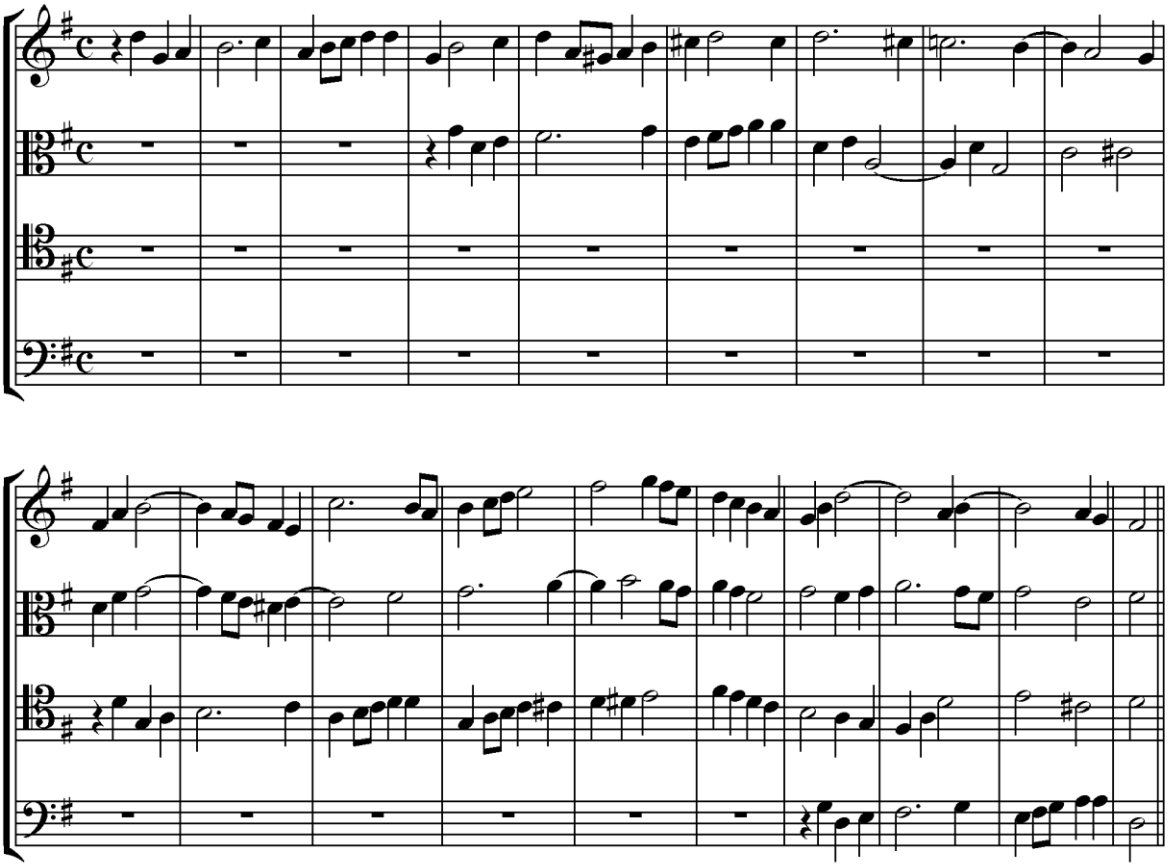


Příklad 446

Protože v této expozici zaznívá dvakrát subjekt a dvakrát odpověď, uspořádáme je tak (pokud je to možné), aby se subjekt a jeho odpověď podruhé umístily o *oktávu výš* nebo *níž* než poprvé. Ve vokální hudbě toho dosáhneme snadno tím, že subjekt umístíme do *sopránu* a *tenoru*, a odpověď do *altu* a *basu*.

Jestliže to nejde tímto způsobem, uděláme to obráceně: vždy je možný jeden z obou způsobů.[73]

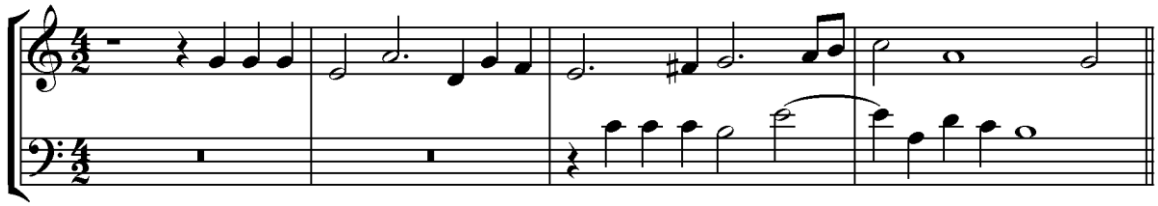
Zde následuje předcházející expozice, v níž jsme připojili dva *harmonické postupy*, z nichž první je po prvním nástupu odpovědi a druhý po návratu subjektu (viz příklad č. 447).



Příklad 447

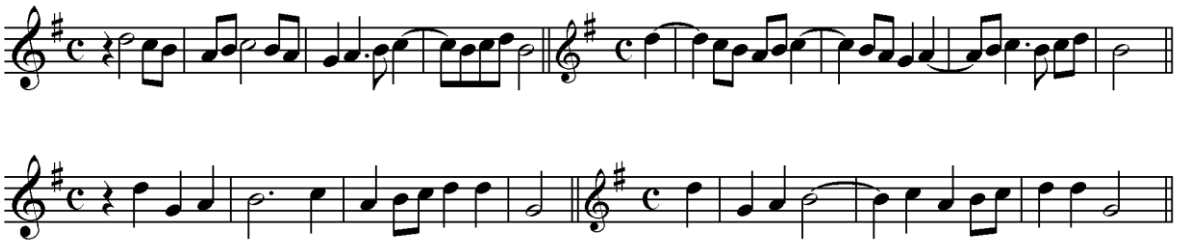
[73] Soprán a tenor mají stejný rozsah v oktávovém rozestupu a stejně je tomu i v případě altu a basu. Takže pokud subjekt překračuje *střední tóny* sopránu, zvolí se první způsob, v opačném případě druhý.

První z obou postupů se může realizovat až *po první odpovědi*. V expozici se zpravidla tyto harmonické postupy málo používají. Ve všech případech musí být velmi krátké: postačují 2 takty. Občas se stává, že odpověď nezačíná na *stejné době* taktu jako u subjektu (viz příklad č. 448).



Příklad 448

Ale toto se může v expozici realizovat téměř výlučně pouze v čtyřdobém dvoucelém (C = 4/2) taktu, jako v předcházejícím příkladu, s výjimkou fugy v tempech andante, lento nebo adagio, a v tomto případě třetí doba (jednoduchého čtyřdobého taktu = 4/4) může odpovídat první době, nebo čtvrtá doba druhé době. Ale pokud v průběhu fugy použijeme těsnu a imitace, tak se subjekt a odpověď často nacházejí na jiných dobách taktu, což jim někdy dodává vzhled, který jakoby patřil zcela jiné melodii (viz příklad č. 449).

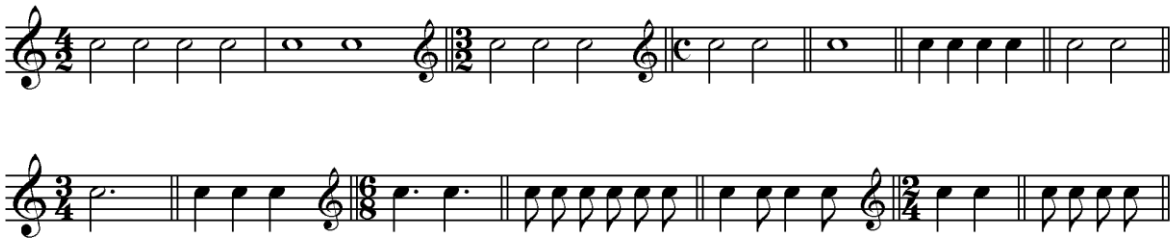


Příklad 449

3. O pohybu, v němž se mají hlasy vést

Aby fuga neuvadala a aby neztrácela určitý stupeň zápalu, který je pro ni nezbytný, předepisujeme následující pravidlo:

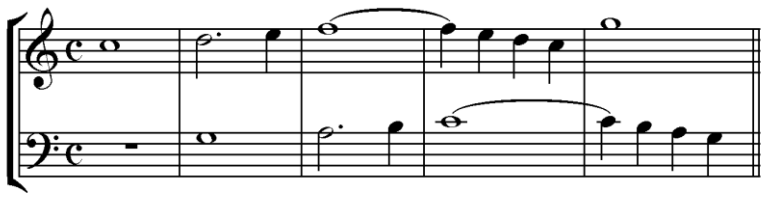
Taktové doby (zejména těžké doby) musí v jakémkoli hlase nepřetržitě zřetelně zaznívat. Subjekt a jeho odpověď tvoří výjimku, *když jsou bez doprovodu*. Uvedeme si malou tabulku v příkladu č. 450, v něm jsou ukázány zaznívající doby podle taktového druhu a jeho tempa.



Příklad 450

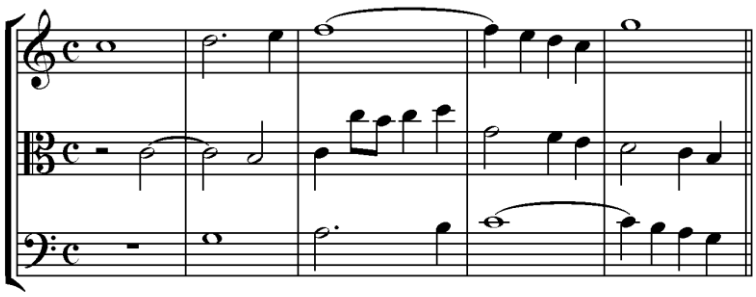
Ve všech těchto taktech může zaznít více tónů, ale nesmí jich zaznít méně. Výjimky z tohoto pravidla:

1. Začátek těsny nebo stěsnané imitace subjektu, když nejsou doprovázeny žádným z obou přidaných hlasů (viz příklad č. 451).



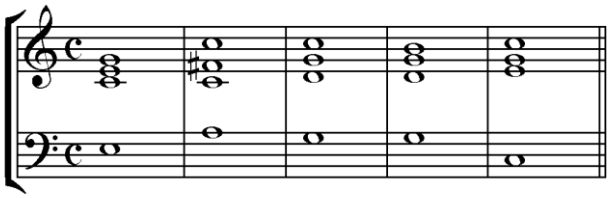
Příklad 451

Ale pokud by tuto těsnu doprovázel jeden hlas, musel by zdůraznit třetí doby v prvních třech taktech, které jsou v příkladu 452 vyznačeny značkou (+).



Příklad 452

2. Dva, tři nebo čtyři poslední závěrečné takty, když chceme fugu zakončit širokým způsobem, jak se to občas používá ve vokálních fugách, zejména ve fugách přísného stylu (viz příklad č. 453).



Příklad 453

4. O epizodách

Jako epizodu označujeme část materiálu fugy, který ve fuze není podstatný, a přísně vzato bychom ho mohli vynechat. Takže například uděláme epizodu tam, kde nepoužijeme subjekt nebo odpověď, ani v rovném pohybu, ani v protipohybu, ani v augmentaci, ani v diminuci, nebo když vytvoříme těsnu nebo stěsnanou a kánonickou imitaci se subjektem nebo odpovědí. Částečné rozvíjené subjektu můžeme rovněž zařadit mezi epizody, zejména když se netvoří s hlavou subjektu nebo odpovědi.

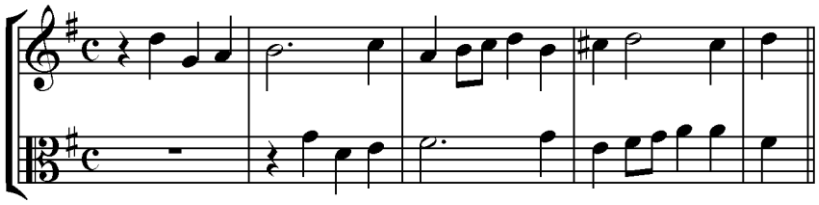
Epizody slouží k tomu, aby nechaly subjekt a jeho odpověď odpočinout a potom je použili znovu s větší zajímavostí. Mohou také přispět k vytvoření větší rozmanitosti fugy.

Epizody jsou dvojího druhu. Nejcennější jsou ty, které se tvoří z částečného rozvíjení subjektu: tyto epizody jsou vhodnější než jiné k udržování jednoty ve fuze. Ale dodávají méně rozmanitosti. Jiné epizody jsou ty, pro něž se materiál musí vymyslet: tyto epizody do fugy vnáší více rozmanitosti. Tímto způsobem vytvořená epizoda se musí sladit se zbytkem fugy, vypadat spřízněně: musíme v ní setkávat se stejnými rytmickými hodnotami, stejnými melodickými liniemi a stejným charakterem.

Protože epizody jsou vyplňující objekty, není třeba s nimi plýtvat: v dlouhé fuze postačuje pět nebo šest epizod. Nejlepší jsou *krátké* epizody: mají velikost v rozmezí od dvou do šestnácti až dvaceti taktů. Toto maximum by se nemělo překročit. Příklady epizod uvidíme v analyzovaných fugách v příští kapitole.

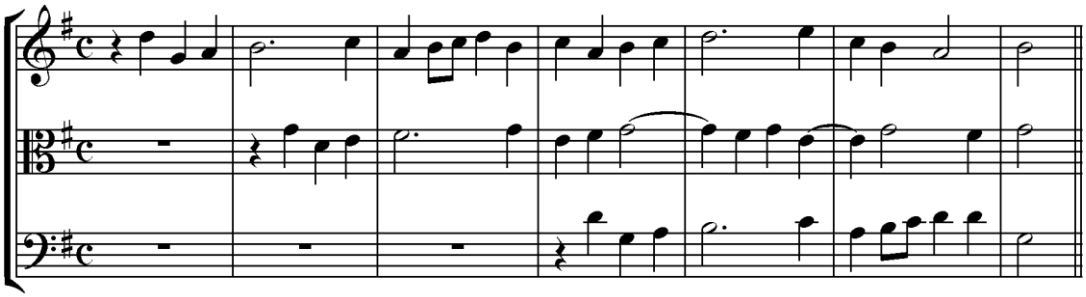
5. Různé způsoby používání těsen a imitací

Pro vytvoření těsny potřebujeme alespoň *dva hlasy*. Ale samotná těsna se může realizovat také mezi *třemi* nebo *čtyřmi* a více hlasy. Když se těsna tvoří mezi více než dvěma hlasy, tyto hlasy se imitují buď ve *stejné vzdálenosti,* nebo v *nestejné vzdálenosti* (viz příklad č. 454).



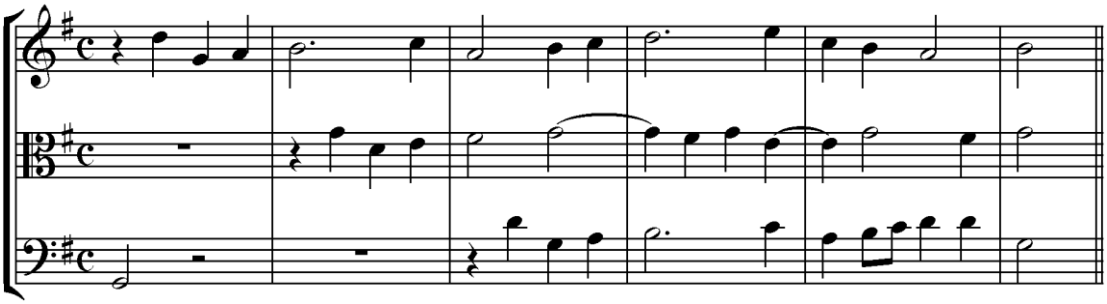
Příklad 454

Právě takto se tvoří těsna ve dvouhlasé fuze. Ale tatáž těsna by se mohla realizovat také v tří- a čtyřhlasé fuze. V takovém případě je těsna doprovázena hlasy, které ji netvoří. Harmonie je tedy tří- nebo čtyřhlasá a těsna se nachází mezi dvěma hlasy. Ale pokud se na těsně podílejí tři hlasy, jako v příkladu č. 455, musí po sobě zaznívat: SUBJEKT_ODPOVĚĎ_SUBJEKT.



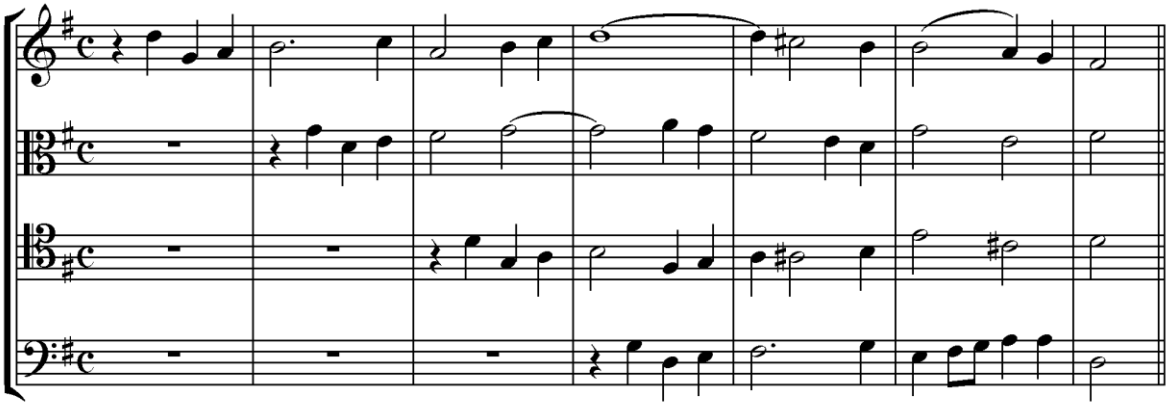
Příklad 455

Tato těsna je v nestejné vzdálenosti, protože alt odpovídá sopránu ve vzdálenosti jednoho taktu, zatímco bas odpovídá altu ve vzdálenosti dvou taktů. Pokud by byl bas také ve vzdálenosti jen jednoho taktu než by odpověděl altu, potom by tato těsna byla ve stejné vzdálenosti (viz příklad č. 456).



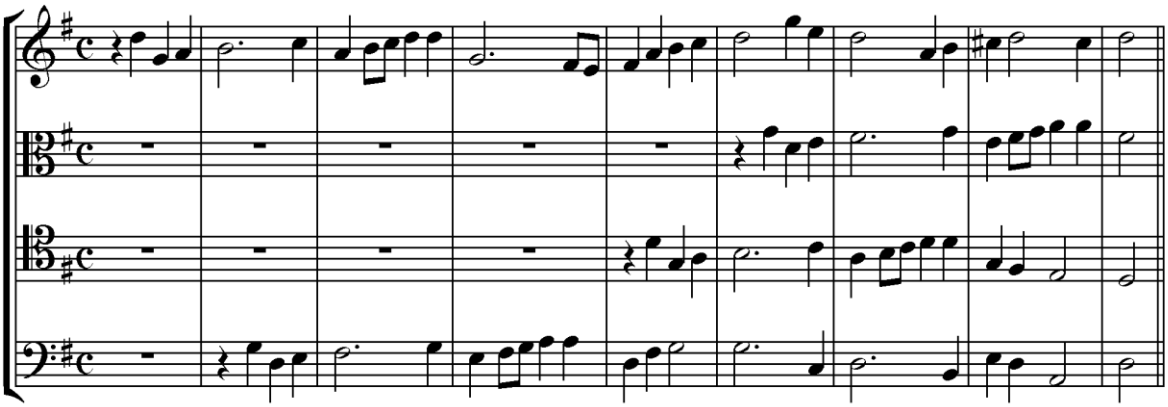
Příklad 456

Těsny a stěsnané imitace ve stejné vzdálenosti mezi třemi nebo čtyřmi hlasy mají vždy hodně zápalu. Snadno pochopíme, že tyto těsny nemohou být tří- nebo čtyřhlasými kánony a že velmi zřídka poskytují fugový subjekt. Ale těsna (nebo imitace) pouze mezi dvěma hlasy se často stává kánonickou, jak jsme již poznamenali. V takovém případě uděláme vždy dobře, když ji použijeme dříve, než uděláme těsnu mezi třemi nebo čtyřmi hlasy. Předvedeme si sevřenou těsnu ve stejné vzdálenosti mezi čtyřmi hlasy (viz příklad č. 457).



Příklad 457

Uvedeme si ještě jeden příklad, v němž nalezneme dvě těsny: první mezi sopránem a basem, druhou mezi tenorem a altem. Ale jsou tak dobře propojeny, že obě tvoří pouze jednu mezi čtyřmi hlasy (viz příklad č. 458).



Příklad 458

S dlouhým subjektem můžeme vytvořit dvě, tři nebo čtyři těsny.[74] Velmi krátký subjekt často poskytuje pouze jednu těsnu: v takovém případě může skladatel použít stejnou těsnu několikrát, ale pokaždé s novou modifikací. Takže například ve čtyřhlasé fuze představí

[74] V takovém případě bude druhá těsna sevřenější než první, třetí ještě víc než druhá atd.

poprvé svoji těsnu mezi basem a sopránem, podruhé mezi altem a tenorem a, pokud to půjde, také se záměnou doprovodných hlasů, potřetí mezi třemi hlasy, počtvrté mezi čtyřmi hlasy, popáté bude imitovat odpověď subjektem atd.

Nejsevřenější těsnou (nezáleží na tom, jestli je ve stejné nebo nestejné vzdálenosti) mezi všemi hlasy fugy je hlavní těsna. Jako nejzajímavější těsnu ji umísťujeme před závěrem fugy, bezprostředně před prodlevou nebo po ní. Někdy ji zařadíme jak před prodlevu, tak po ní. V takovém případě se obě těsny od sebe musí odlišovat buď v rozmístění hlasů, nebo v imitování subjektu odpovědí, nebo v jiném imitování odpovědi subjektem.

6. O pauzách, které v průběhu fugy musí předcházet subjektu a odpovědi

Abychom subjekt a odpověď nezaměňovali s doprovodnými tóny, které je v průběhu fugy předchází, doporučuje se, aby subjekt i objekt vždy před jejich novým zazněním předcházelo několik pomlk. Tyto pauzy mají ještě jednu výhodu: každé opakování subjektu a objektu jejich prostřednictvím více vynikne a stane se zajímavějším. Nicméně je obtížné a často takřka nemožné toto pravidlo vždy dodržet. Ale pokud je to možné, musíme to takto udělat zejména po epizodě, během níž subjekt s jeho odpovědí odpočívají: a v takovém případě je vždy snadné pravidlo dodržet. K délce pauzy nemůžeme nic konkrétního předepsat. Někdy je dlouhá několik taktů a naproti tomu často velmi krátká, jako například ve značně sevřené těsně mezi všemi hlasy, nebo ve stěsnaných imitacích tvořených se subjektem.

Doporučuje se také, aby po tichu několika taktů, hlas, který počítá pauzu, nastoupil s něčím, co souvisí se subjektem nebo jeho odpovědí, jako například jejich první tóny, nebo část subjektu. Ale pokud je toto ticho velmi krátké, to znamená, že trvá jednu, dvě nebo tři čtvrťové pomlky, není nutné toto pravidlo dodržet. V následujících fugách ostatně k tomuto nalezneme řadu příkladů.

7. O kánonu ve fuze

Před závěr fugy se s oblibou umisťuje kánon. Nejčastěji se realizuje po prodlevě. Tento kánon je někdy současně dvouhlasou těsnou, nebo přísnou imitací v jakémkoli intervalu, nebo se nakonec kánon promění v těsnu, jak jsme si již ukázali v kapitole o těsnách.

8. O prodlevě ve fuze

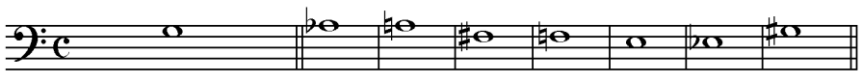
V naší učebnici praktické harmonie jsme podali definici prodlevy a pravidla pro její používání z hlediska harmonie. Nyní si uvedeme informace o materiálu, který ve fuze umisťujeme nad prodlevový tón. Prodleva se používá téměř výlučně pouze ve více jak tříhlasých fugách. Tato prodleva se vždy umisťuje *na dominantě hlavní tóniny fugy* před závěrem kompozice.

Všechno, co se subjektem provádíme a co vytváří určitý účinek, se může umístit na prodlevu. Takže se zde využívají krátké a početné těsny, více nebo méně kánonické imitace subjektu, částečné rozvíjení subjektu, jako sekvence apod., kombinace subjektů v protipohybu, nebo subjekt v augmentaci či v diminuci. Někdy třeba materiál epizody vnese do prodlevy čerstvý vítr.

Často se také prodleva vynechá, zejména v instrumentálních fugách a obzvláště ve fugách pro klavír. (Czerny, pozn. 73)

Existují tři způsoby zakončení prodlevy:

1. Zakončuje se korunou dokonalým durovým kvintakordem na dominantě: děje se to zejména tehdy, když je prodleva následována kánonem, nebo těsnou mezi všemi hlasy.
2. Rozvádí se do tónického kvintakordu na způsob dokonalé kadence.
3. Nebo se rozvádí na způsob přerušené kadence (viz dále v příkladu č. 459), v níž basový hlas může stoupat nebo klesat na jeden ze sedmi tónů, které následují po posledním akordu prodlevy.



Příklad 459

9. O závěru fugy

Pokud použijeme všechno to, co je nejzajímavější, vytvořené ze subjektu a odpovědi, tak fuga přirozeně směřuje k závěru. Všechno ostatní proto může být pokládáno za to, co tvoří závěrečnou část, která může obsahovat něco působivého, ale která přímo souvisí s tím, co ji předcházelo, jako například:

1. Zřetelný kánon o délce mezi 8 až 16 takty.
2. Nová, hodně sevřená těsna mezi všemi hlasy fugy.
3. Subjekt v augmentaci, doprovázený imitacemi nebo zajímavou harmonií.
4. Vhodný a neočekávaný přechod, zejména v moderní fuze.

Pokud je fuga vokální a doprovázená orchestrem, potom může velký účinek vyvolávat *koda* (nebo !!*coup de fouet*) a završit tak fugu velmi vhodným způsobem. Koda tohoto druhu závisí na inspiraci a genialitě.

10. O jednotě a rozmanitosti ve fuze

Fuga je zcela vědeckým (umělým) výtvorem a komponuje se tak (buď v přísném, nebo moderním stylu), že prochází kontinuálním pohybem, bez rytmických oddechů, bez oddělování frází a period. Zbavená těchto kvalit tak zpravidla spíše zajímá rozum než cit. Nicméně jsem slyšel fugy (v pomalém tempu), které živě pohnuli kompletní publikum. Fuga, jejíž subjekt je impozantní, která má energii a volnost, může zaujmout všechny.

Žádný hudební druh v sobě nemá tolik jednoty jako fuga. Uveďme si, jak můžeme získat tuto jednotu a zachovávat ji. Například expozice čtyřhlasé fugy se musí utvořit (jak jsme si již ukázali) následujícím způsobem:

1. Samotný subjekt, tudíž bez jakéhokoli doprovodu.
2. Odpověď doprovázená jedním hlasem.
3. Subjekt doprovázený dvěma hlasy.
4. Odpověď doprovázená dvěma nebo třemi hlasy.

Takže v této expozici máme:

1. subjekt s odpovědí, která musí něco znamenat, vytvářet nějaký dojem a mít určitý charater,
2. druh doprovodu, který si člověk osvojuje podle svého vkusu a geniality. Tento doprovod tvoří druh melodické linie, který je vytvořen z několika tónů různých rytmických hodnot, které jsme zvolili. Celek musí nezbytně vyvolávat určitý účinek. Je to ten účinek, který musíme zachovávat až do konce fugy, abychom se neprohřešili proti pravidlu jednoty.

Hlavní princip

Expozice je regulátor celé zbývající části fugy z hlediska charakteru, pohybu hlasů a doprovodných melodických linií. Zejména se musí zachovávat *stejné rytmické hodnoty tónů*.

Pokud jsou například čtvrťové noty nejkratšími rytmickými hodnotami v expozici, skladatel nesmí v dalším průběhu zapojit osminové rytmické hodnoty. Pokud v expozici pokládáme za vhodné využití osminových rytmických hodnot při doprovodu subjektu a jeho odpovědi, nebo je obsahuje samotná subjekt, potom můžeme a musíme zopakovat osminové noty během celé fugy. Ale musíme si dávat pozor, abychom k nim nepřimíchali šestnáctiny, nebo jiné rytmické hodnoty, které jsme neslyšeli v expozici, s výjimkou delších rytmických hodnot.

Stručně: fuga může obsahovat delší rytmické hodnoty, než jsou ty, které byly použity v expozici, ale nesmí obsahovat kratší rytmické hodnoty.

Například fuga, jejíž expozice se pohybuje velmi živě, může obsahovat dvojici klidnějších epizod, které se realizují s méně pohyblivými rytmickými hodnotami. Ale obráceně se to v dobré fuze nikdy nesmí realizovat.

Abychom ve fuze získali rozmanitost, uveďme si, co musíme dodržovat:

1. Musíme se vyvarovat *opakování stejných věcí* ve *stejné tónině* v průběhu fugy, to znamená opakování bez nového rozvržení hlasů, bez převratu, nebo abychom něco opakovali *dvakrát* nebo *třikrát* beze změny.

2. Musíme *často* modulovat, a protože se v průběhu fugy často vracíme do stejné tóniny, je třeba, aby se to dělo různými způsoby. Například pokud se pětkrát dostaneme do *G dur* (ve fuze v *C dur*), měli bychom udělat pět různých modulací podle tóniny, která předchází *G dur*, například:

a) z C do G; b) z D do G, c) z e do G, d) z F do G, e) z A do G.

Je zřejmé, že pokud by se skladatel pětkrát dostal do *G dur* a pokaždé moduloval z *A dur*, vytvořil by pětkrát stejnou modulaci, která by mohla působit monotónně.

3. Musíme pozměňovat epizody, které nechávají odpočinout subjekt a odpověď.

Rozmanitost získáme také vhodným promícháním dvou-, tří- a čtyřhlasé harmonie.

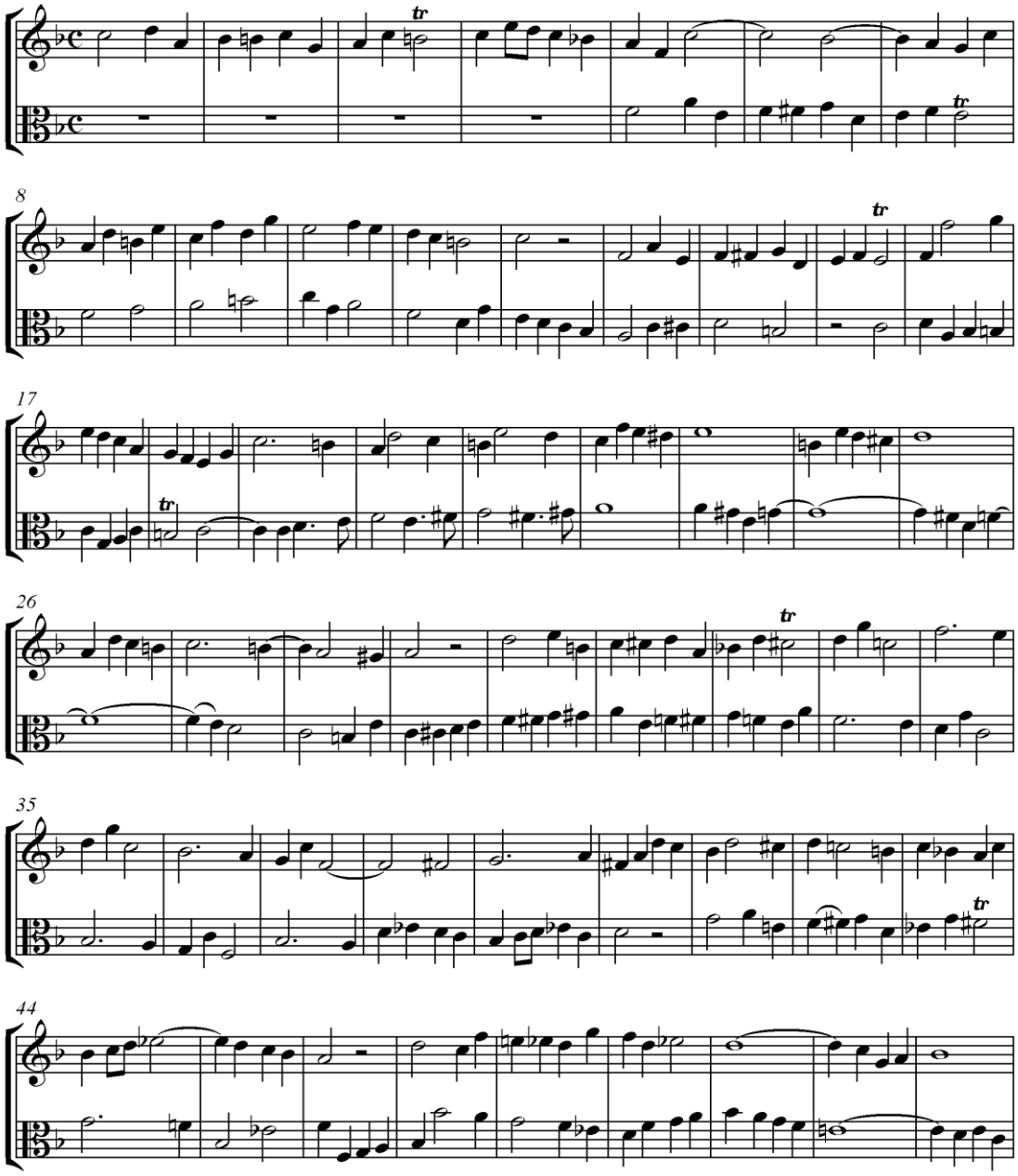
Po všech těchto vysvětleních, která jsme právě podali k materiálu fugy, k formě a vlastnostem fugy, jak staré, tak moderní, přejdeme k analýze jejích různých druhů. Existují dvoj-, tří-, čtyř- až osmihlasé fugy.

Jako *jednoduché fugy* označujeme ty, které jsou tvořeny s jedním subjektem. *Dvojité fugy* mají dva subjekty, ale existují také fugy s třemi a více subjekty. Fugy jsou vokální nebo instrumentální, nebo současně vokální i instrumentální, jako například větší díl vokálních fug doprovázených orchestrem.

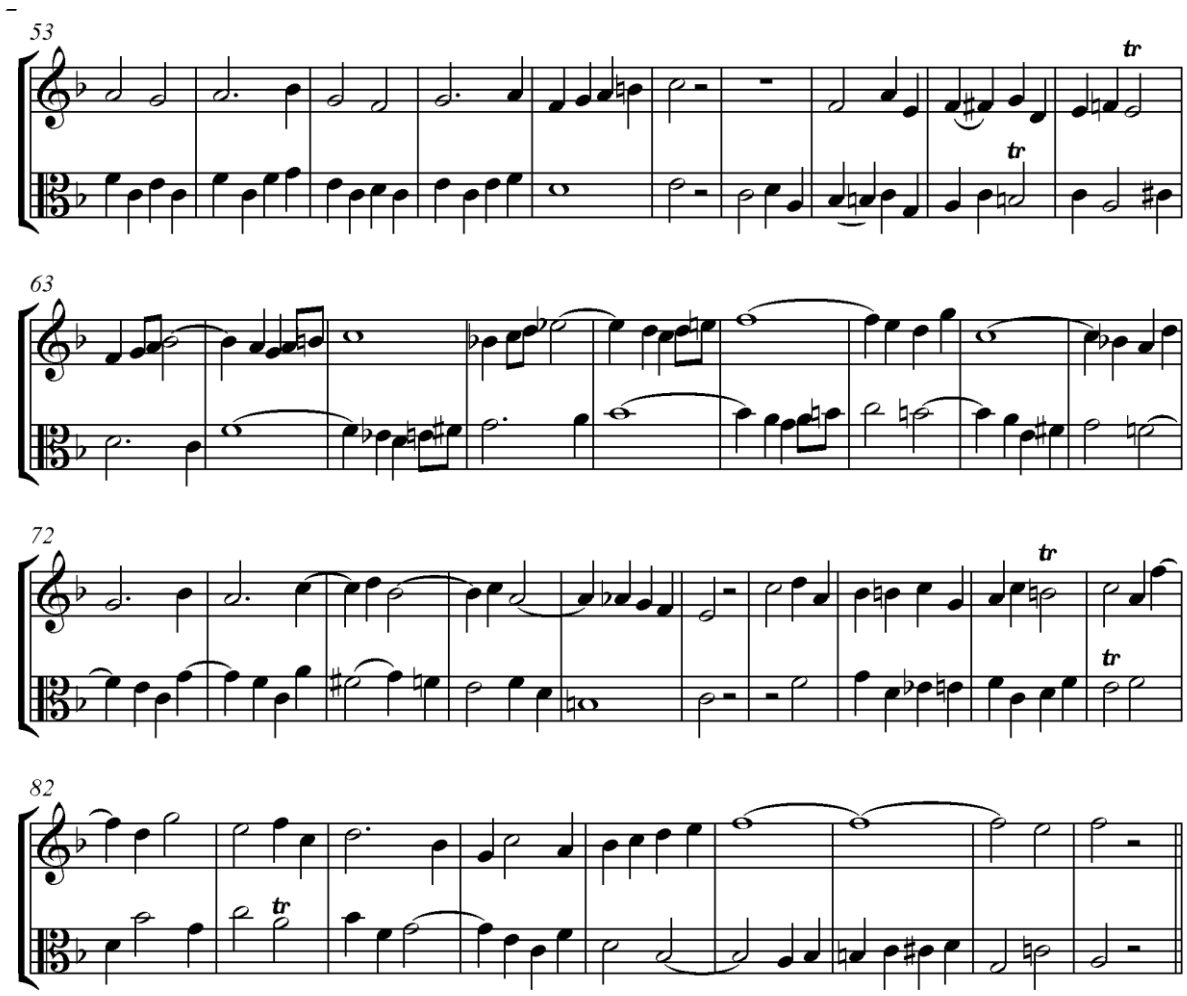
V.

Analýza jednoduchých dvoj-, tří- a čtyřhlasých fug

Dvojhlasé fugy jsou velmi vzácné a jsou málo zajímavé. V příkladu č. 460 uvádíme jednu dvojhlasou fugu.[75]



[75] NOTY?? Kontraexpozice (jak jsme již uvedli) se na začátku tvoří odpovědí, po níž následuje subjekt. Realizuje se až po první epizodě. Kontraexpozice není striktně nutná. Můžeme ji nahradit provedením subjektu v různých příbuzných tóninách a jeho střídáním mezi hlasy. V takovém případě po expozici není nutná epizoda.



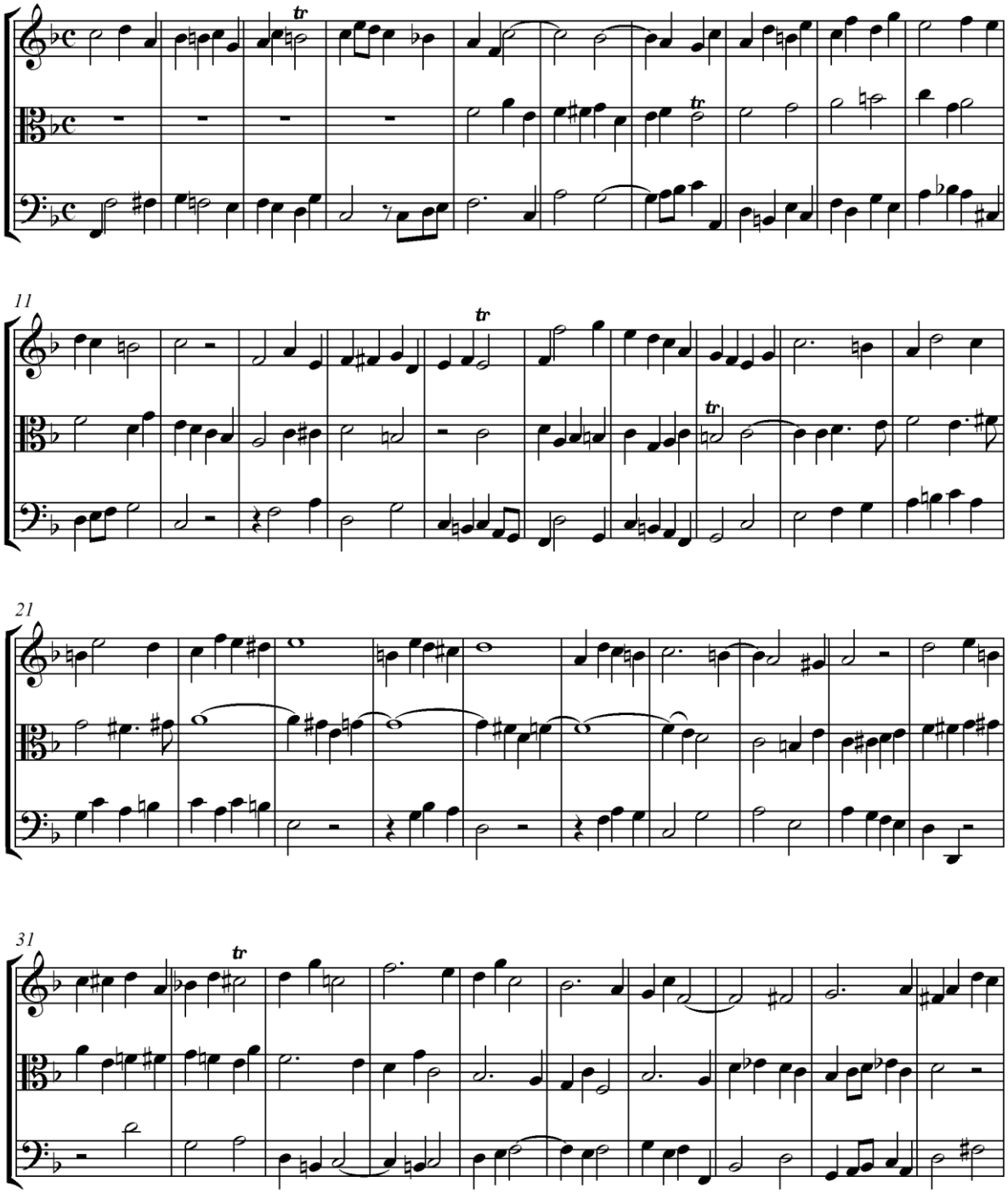
Příklad 460

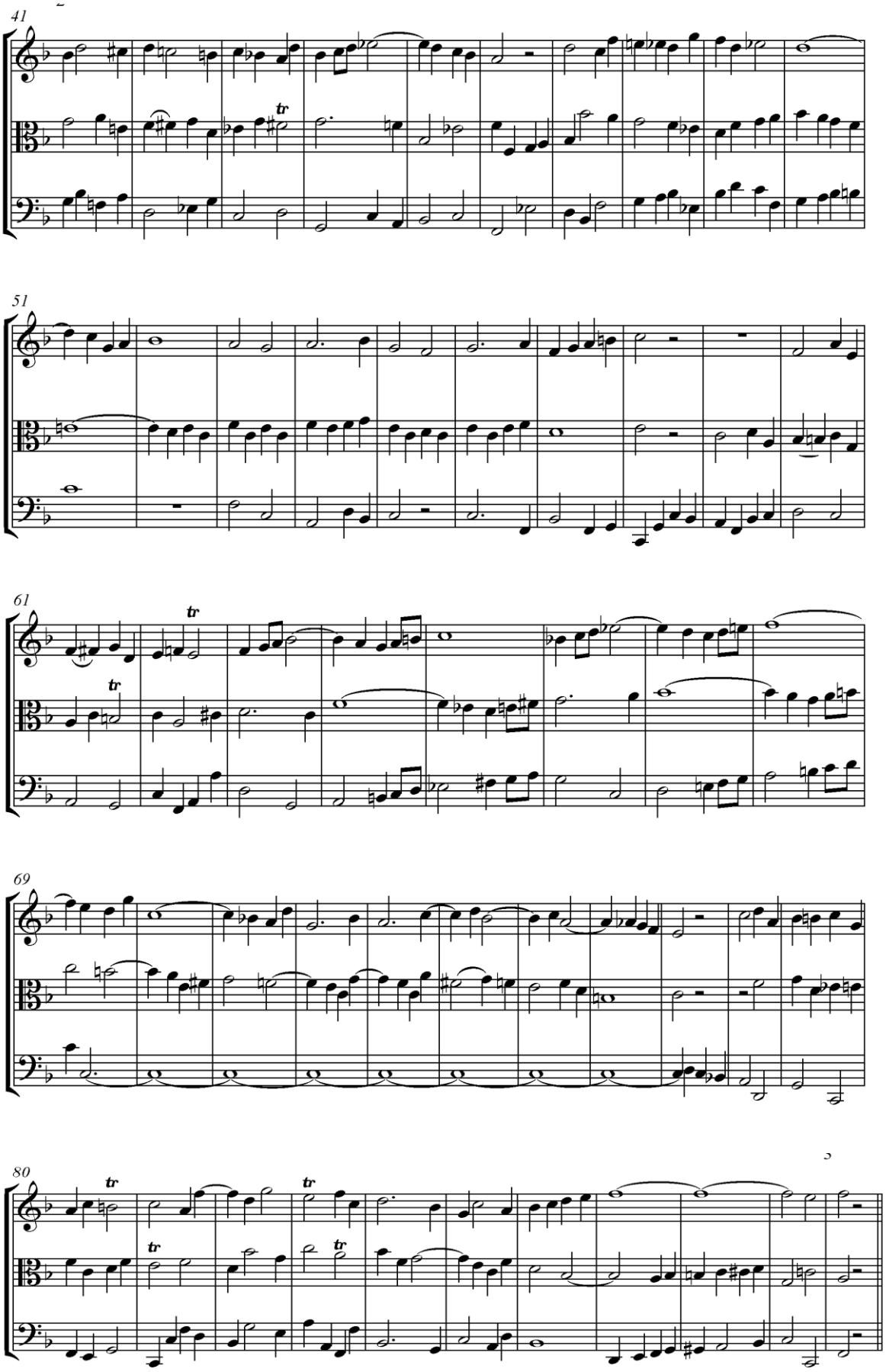
Dvojhlasá fuga by mimoto mohla dosáhnout větší zajímavosti tím, že by ji za následujících podmínek doprovázel bas:

A) Je třeba, aby byla fuga po všech stránkách tak dobře vytvořena, aby se mohla obejít bez tohoto připojeného hlasu.

B) Tento bas nemá na fuze podíl. Nezaznívá v něm ani subjekt, ani odpověď, a tudíž nic neimituje. Jeho účelem je doplnit harmonii, udělat ji zřetelnější, zajímavější a dodat fuze více pohybu a vroucnosti. V příkladu č. 461 si předcházející fugu předvedeme s doprovodným basem.

Dvojhlasá vokální fuga doprovázená neobligátním basem




41
51
61
69
80

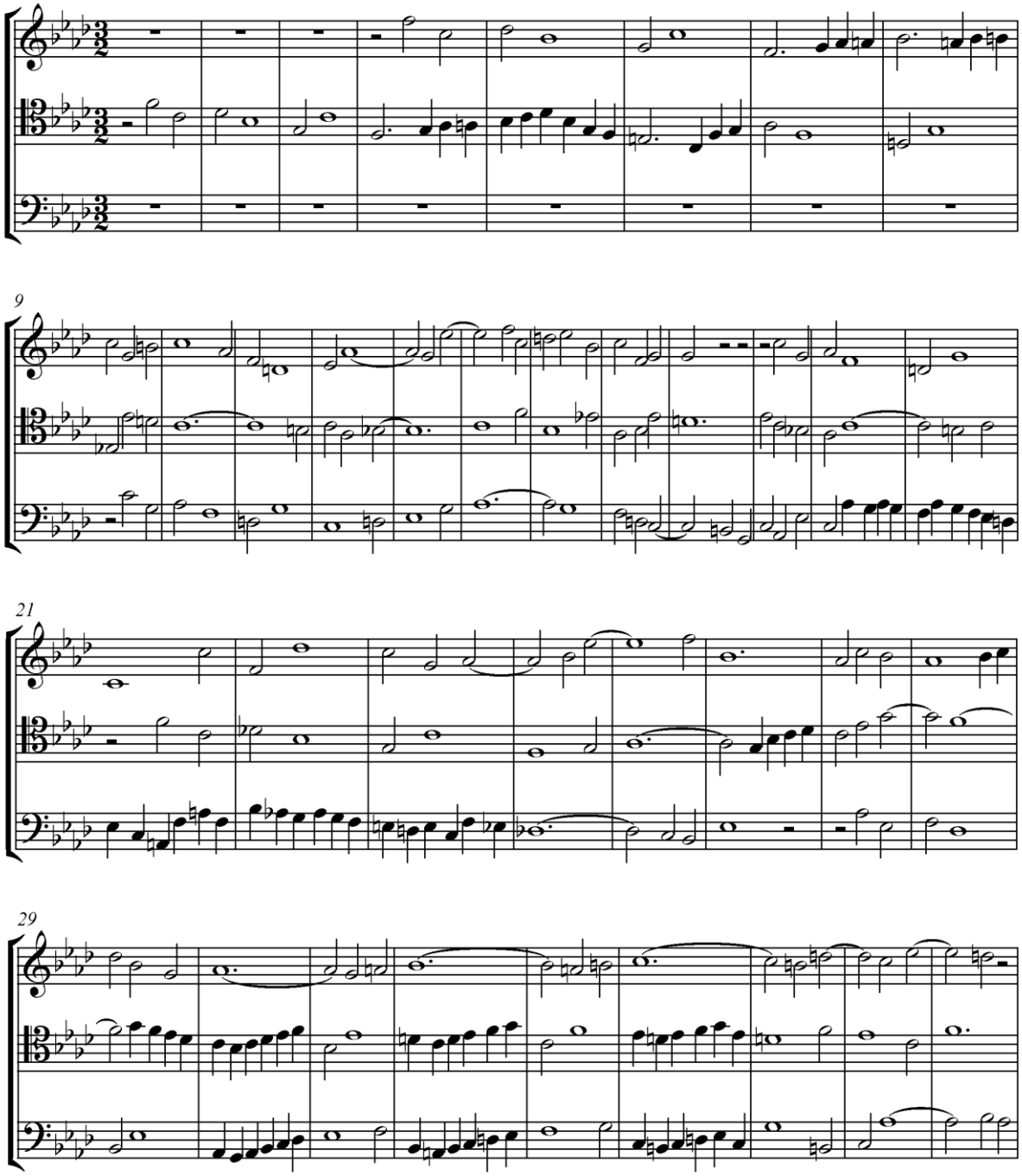
Příklad 461

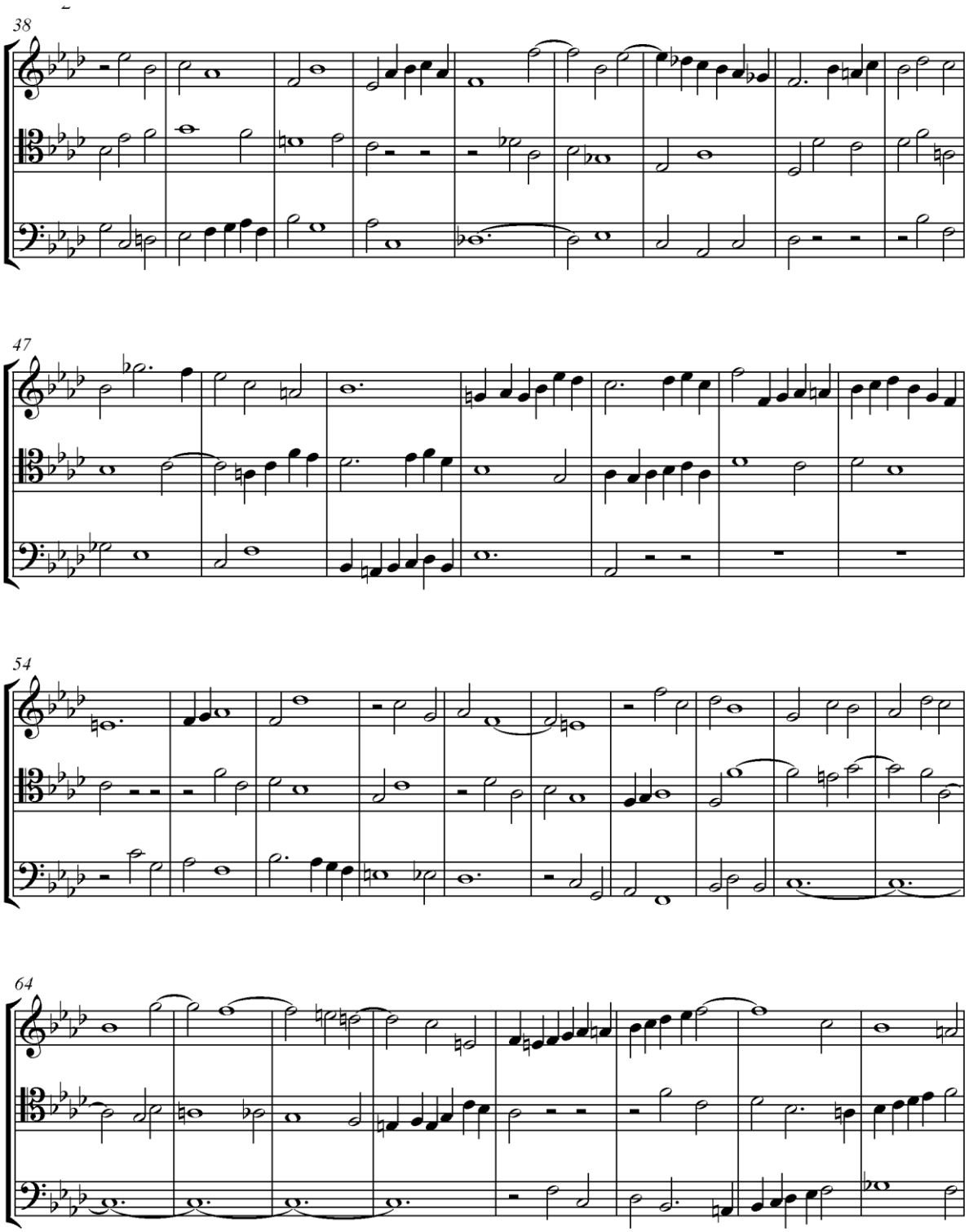
Dvojhlasá instrumentální fuga se může stát zajímavější dokonce i bez pomoci připojeného basu, protože můžeme zvolit brilantní, živý, originální a vroucnější subjekt. Takové dvouhlasé instrumentální fugy se nacházejí v mém díle *Étude du genre fugué pour le piano*. (Czerny, pozn. 74)

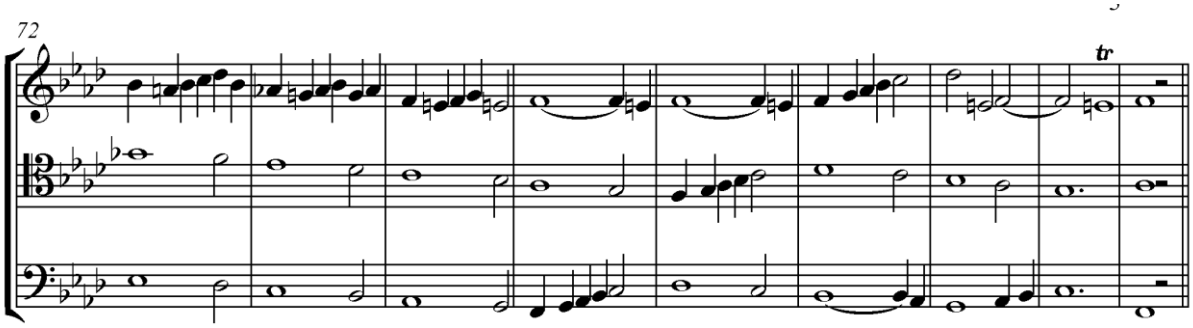
Tříhlasá fuga

Velmi krátká epizoda, nebo spíše vůdce, jímž se dospěje k odpovědi.[76]

[76] NOTY?? Tyto malé epizody se mohou realizovat až po nástupu druhého hlasu, ale nikdy na konci prvního exponovaného subjektu v prvním hlasu, kromě dvou, tří nebo nanejvýš čtyř tónů, které tento první hlas občas může vytvořit, aby vyplnil pauzu, která by se mohla objevit mezi subjektem a odpovědí.


9
21
29

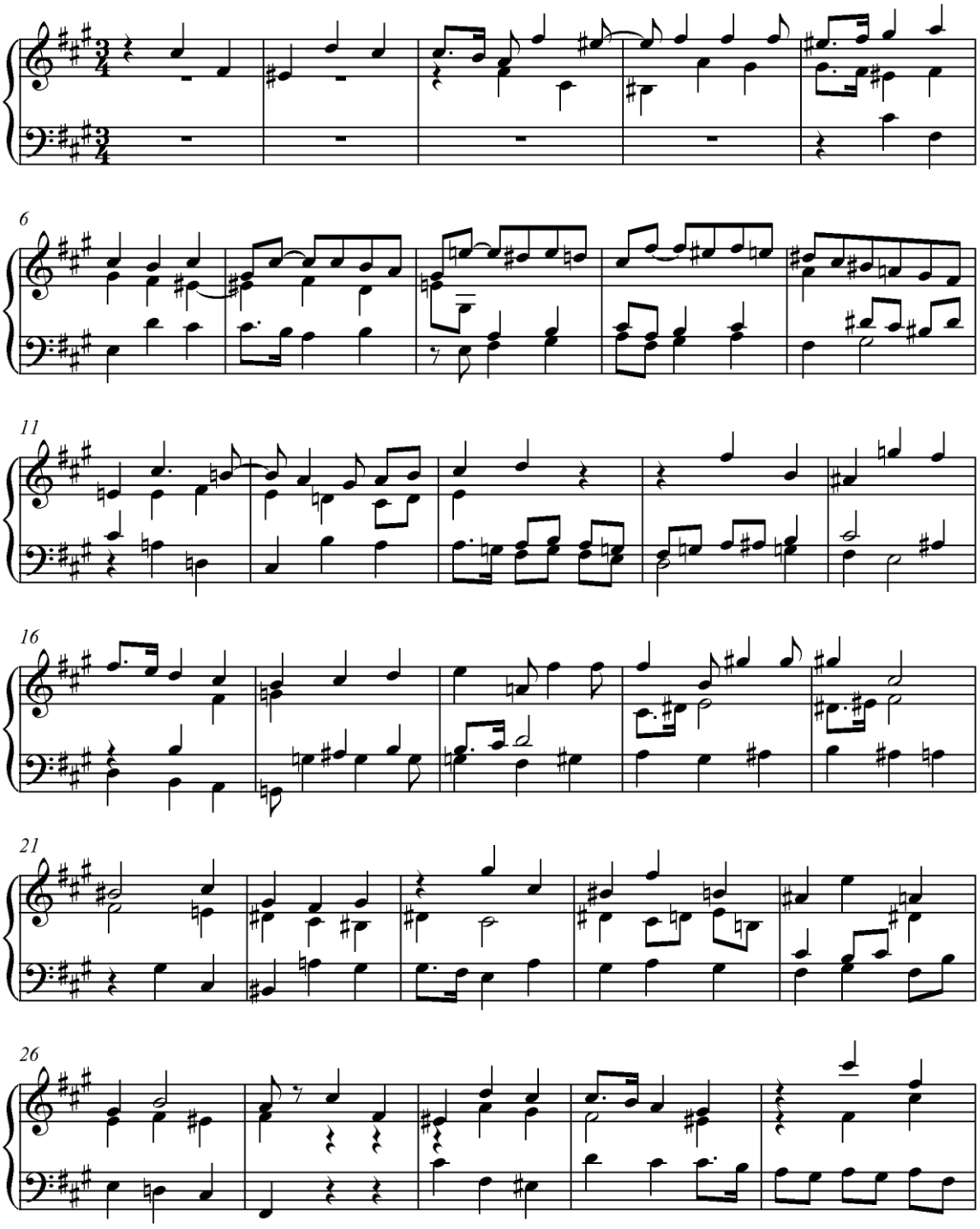

38
47
54
64

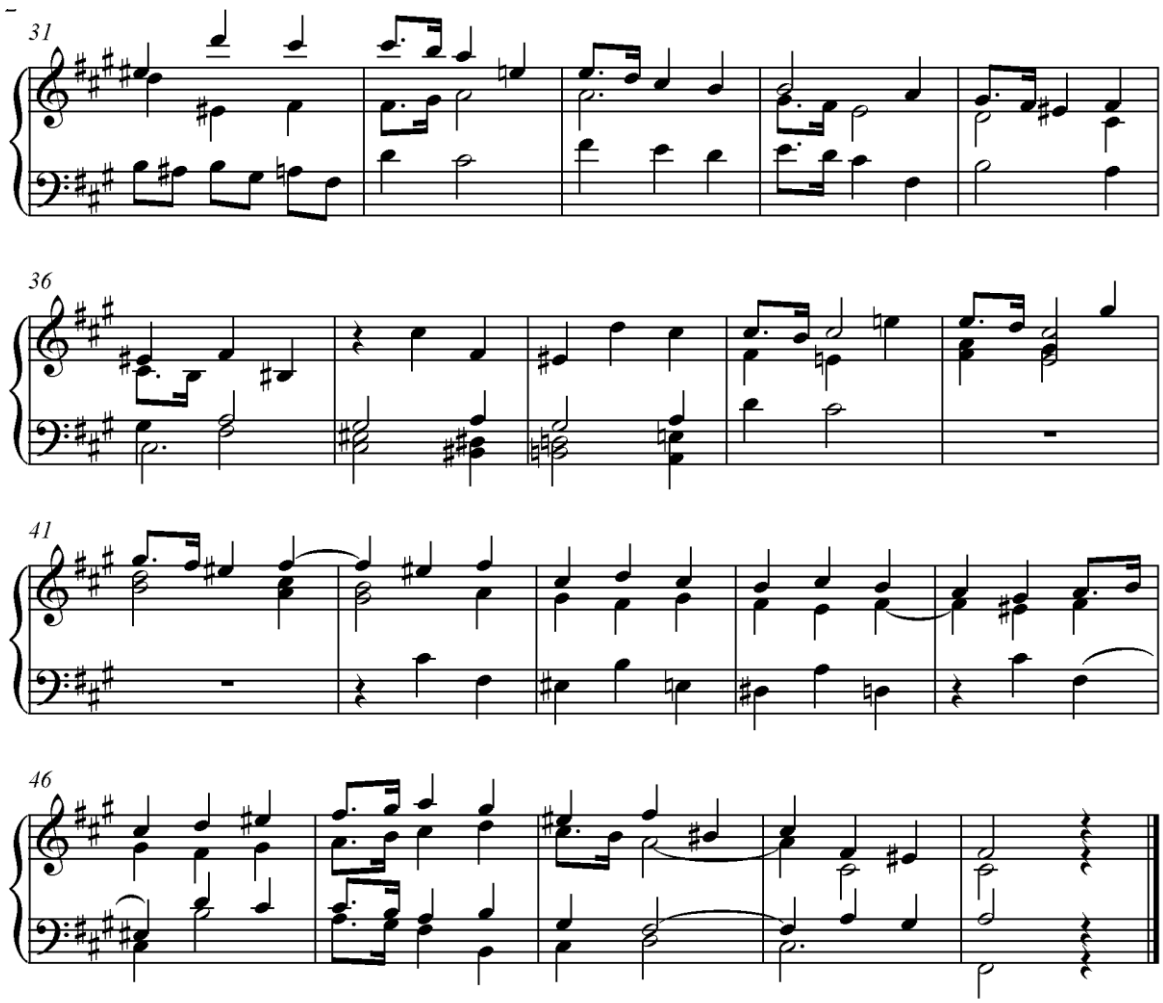


Příklad 462

Tříhlasá instrumentální fuga v moderním stylu[77]

[77] NOTY?? Harmonie je zde čtyřhlasá.
Když tvoříme tříhlasou fugu pro klavír nebo varhany, můžeme tu a tam libovolně připojit jeden hlas navíc. Tento hlas je vyplňující a nezapočítává se do koncepce fugy.


6
11
16
21
26

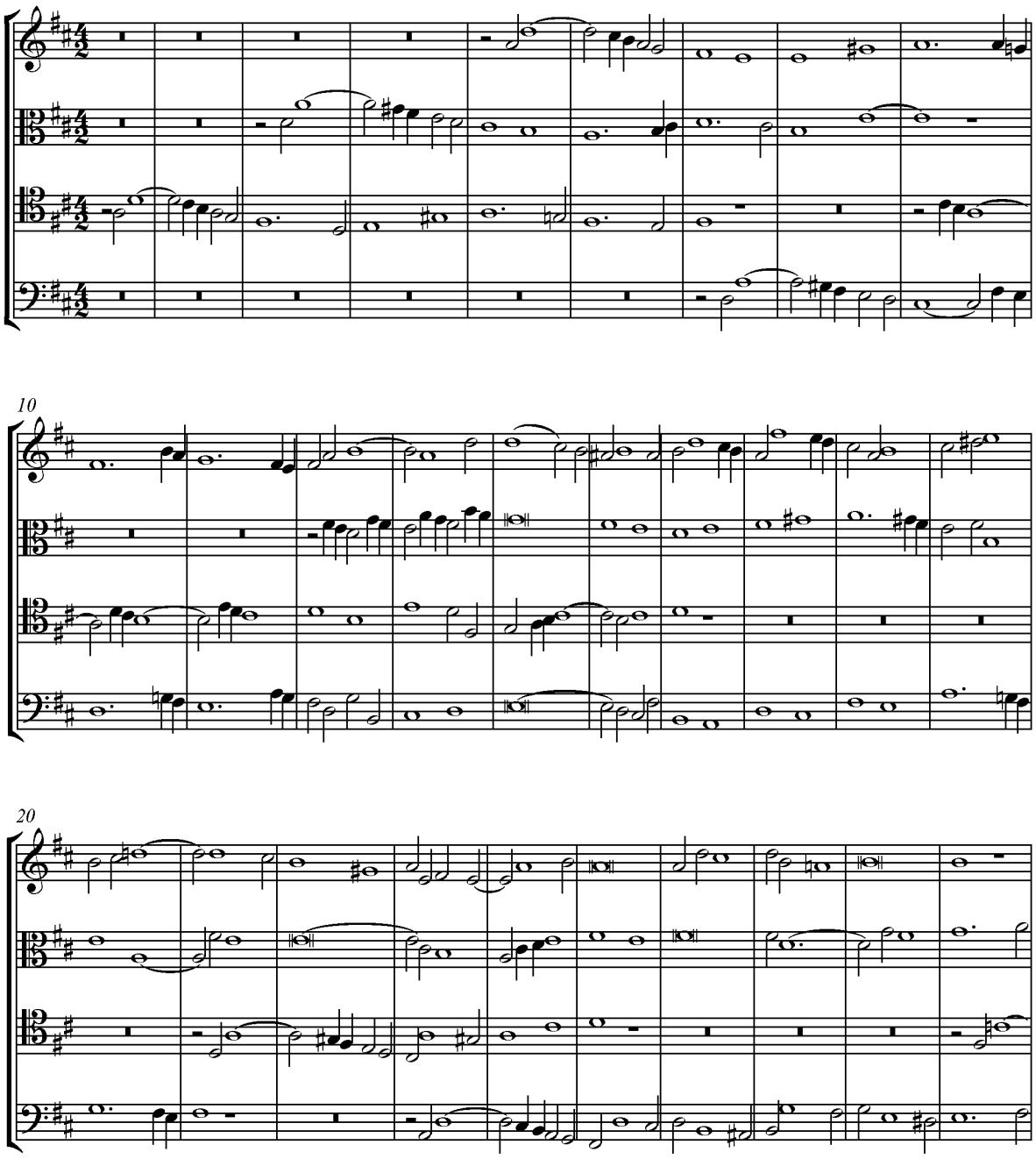


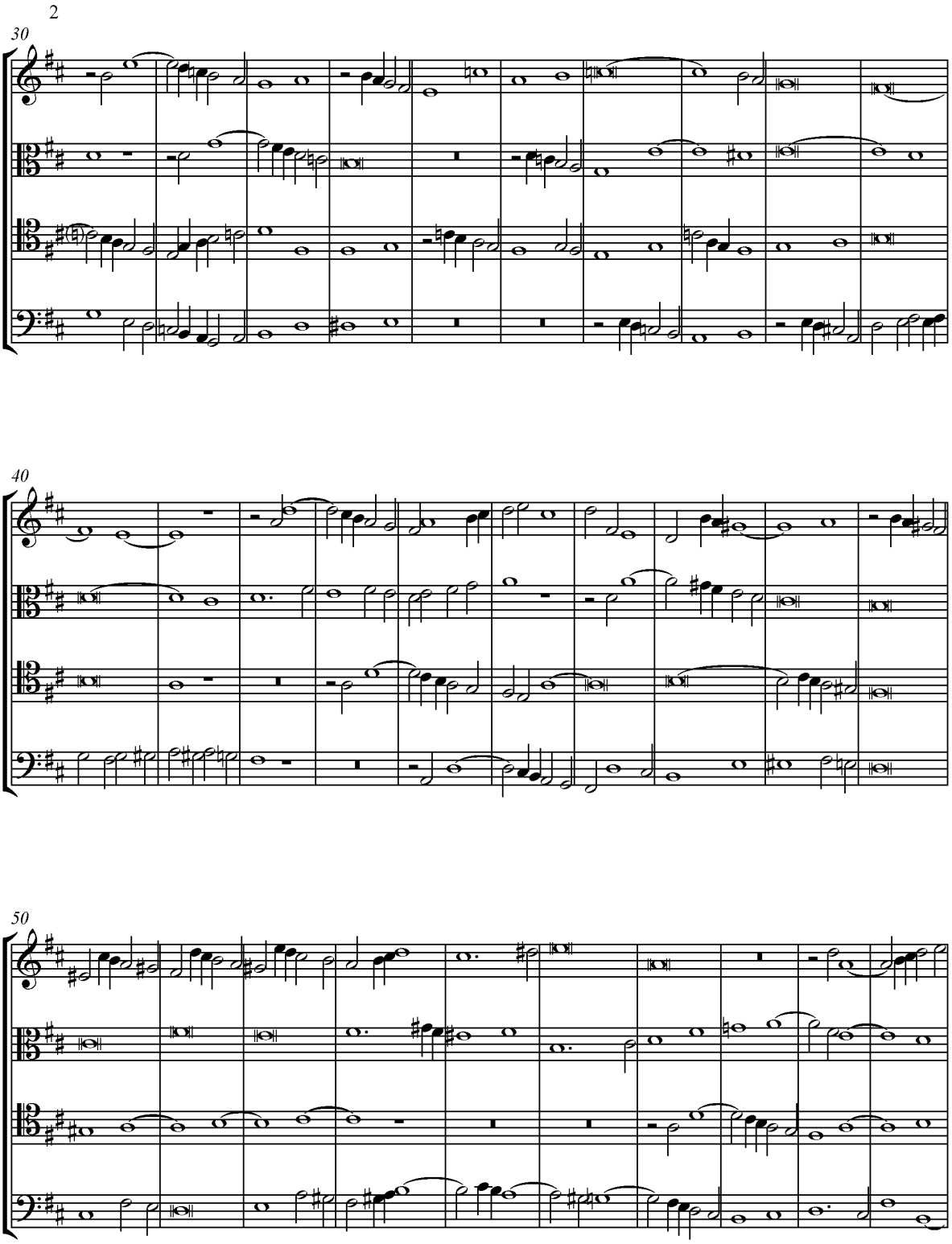
Příklad 463

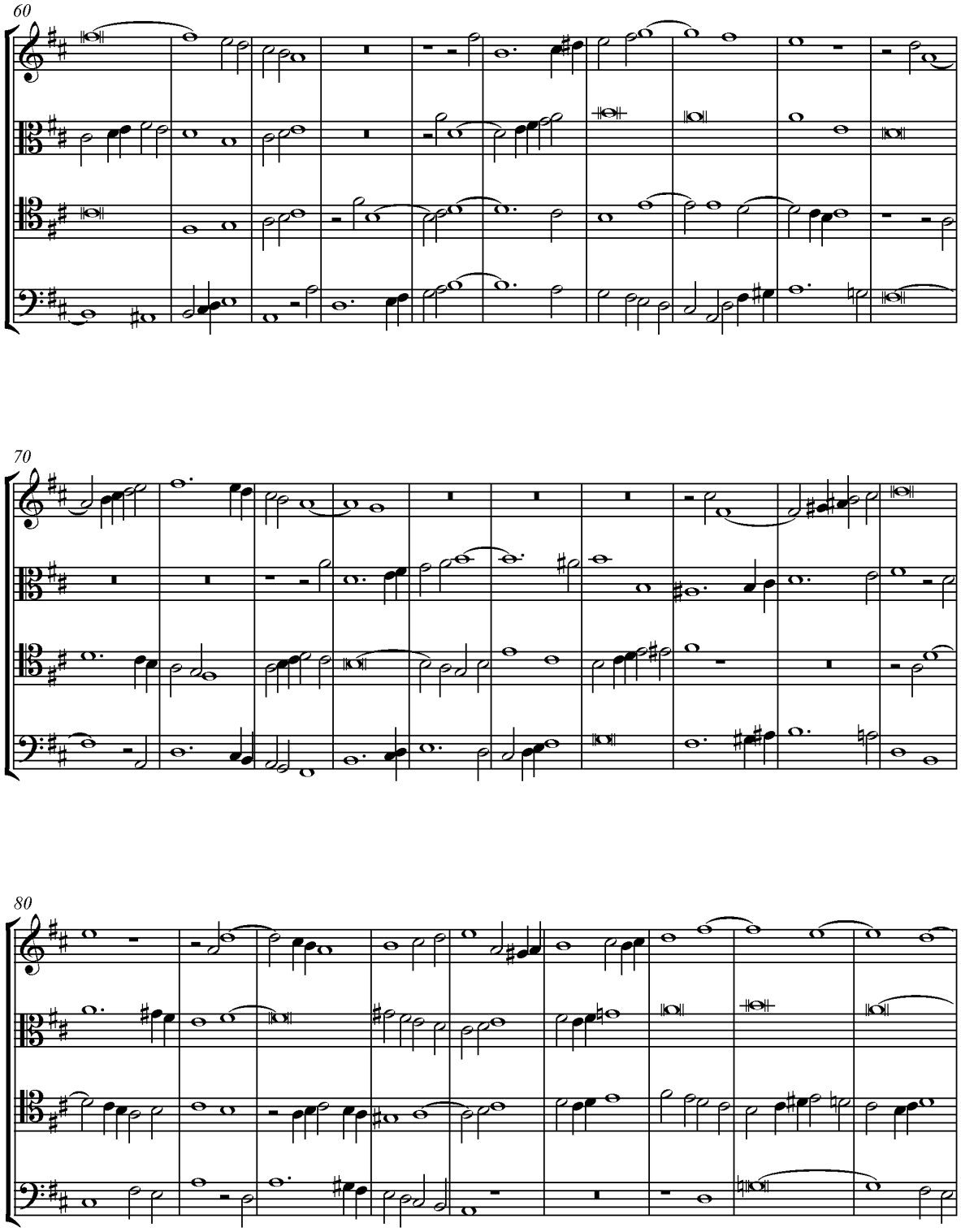
Dále si ukážeme analyzovanou čtyřhlasou jednoduchou fugu.

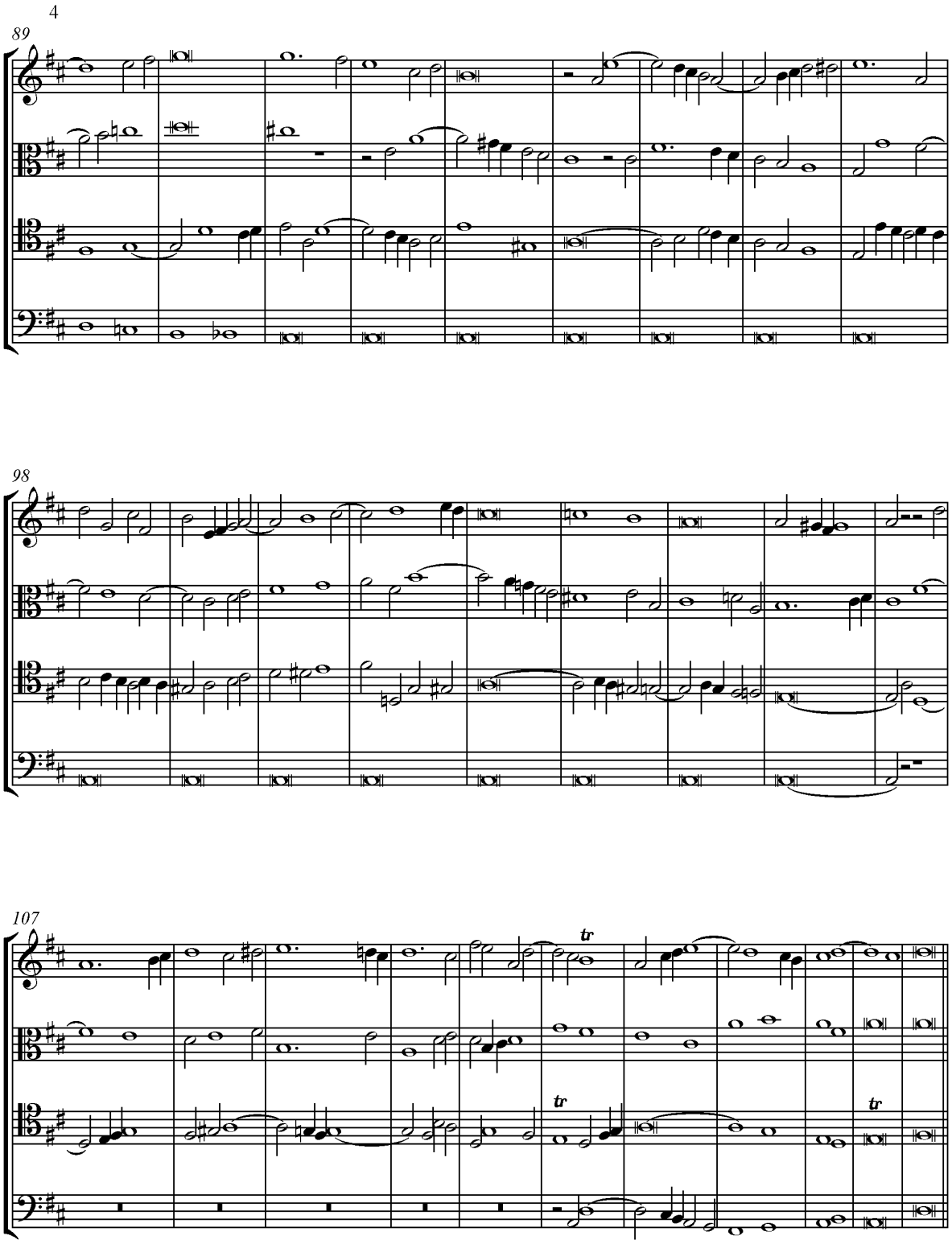
Jednoduchá čtyřhlasá fuga[78]

[78] NOTY?? V kotraexpozici postačuje, když odpověď a subjekt necháme zaznít pouze jednou.


10
20


30
40
50

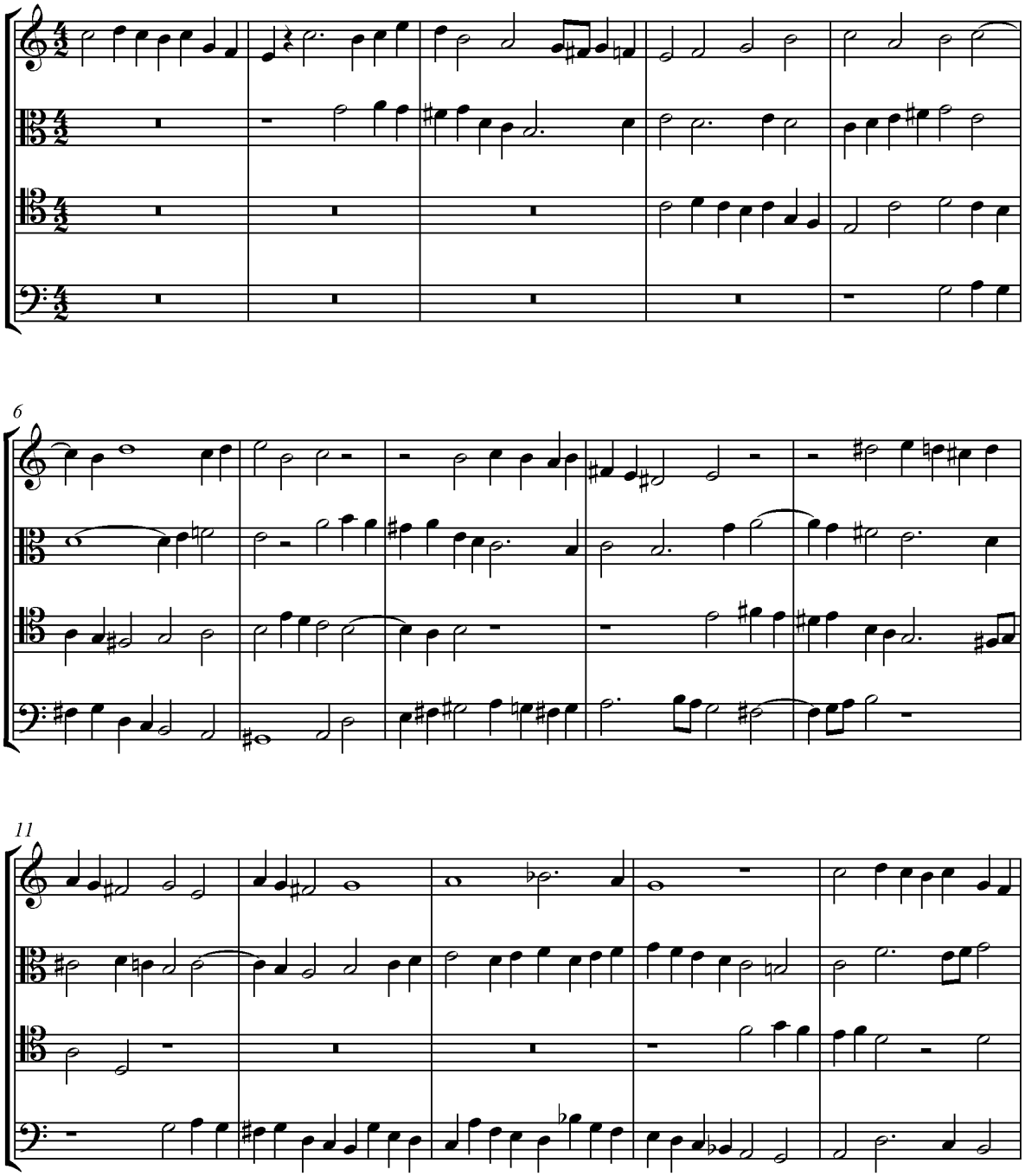

60
70
80

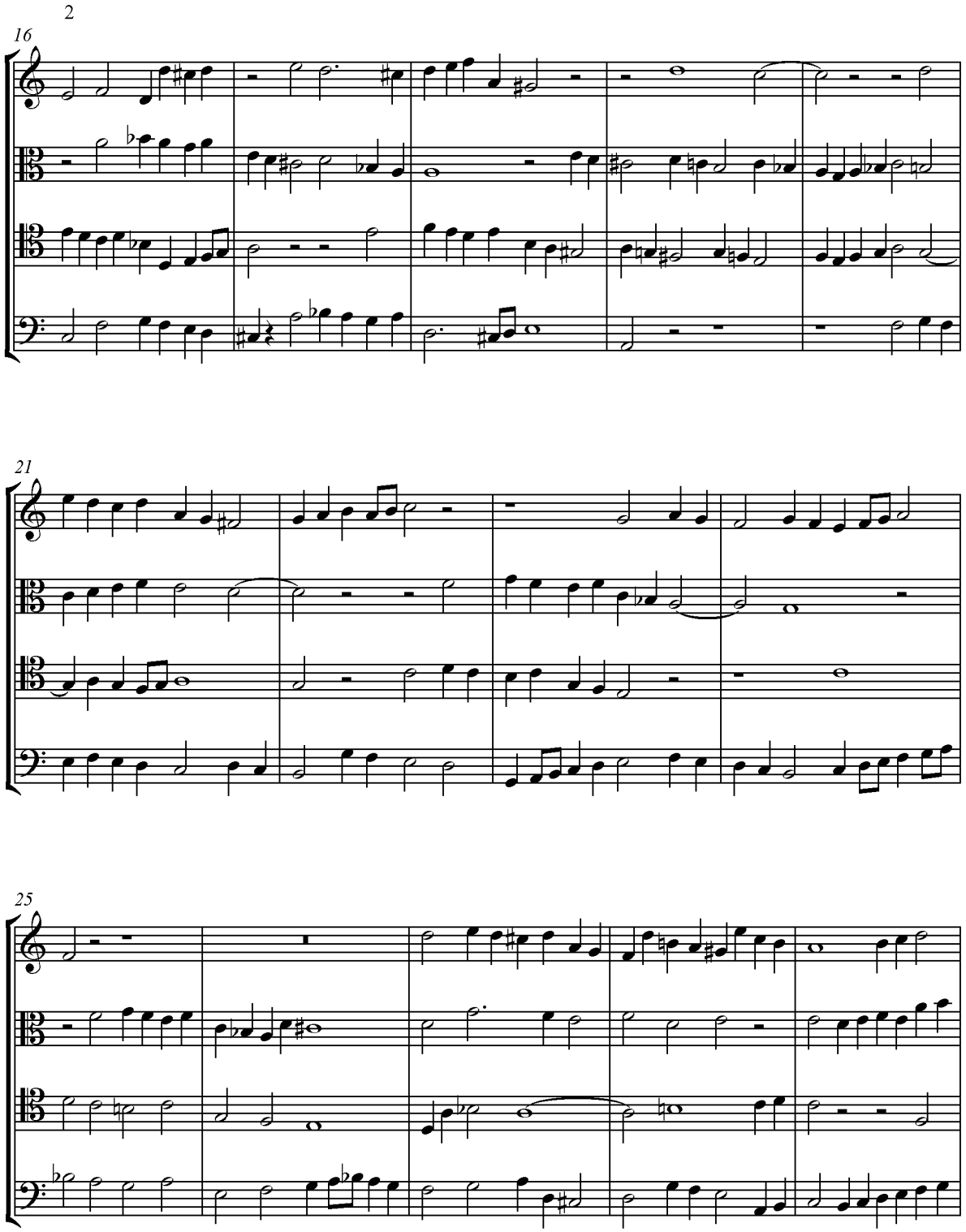


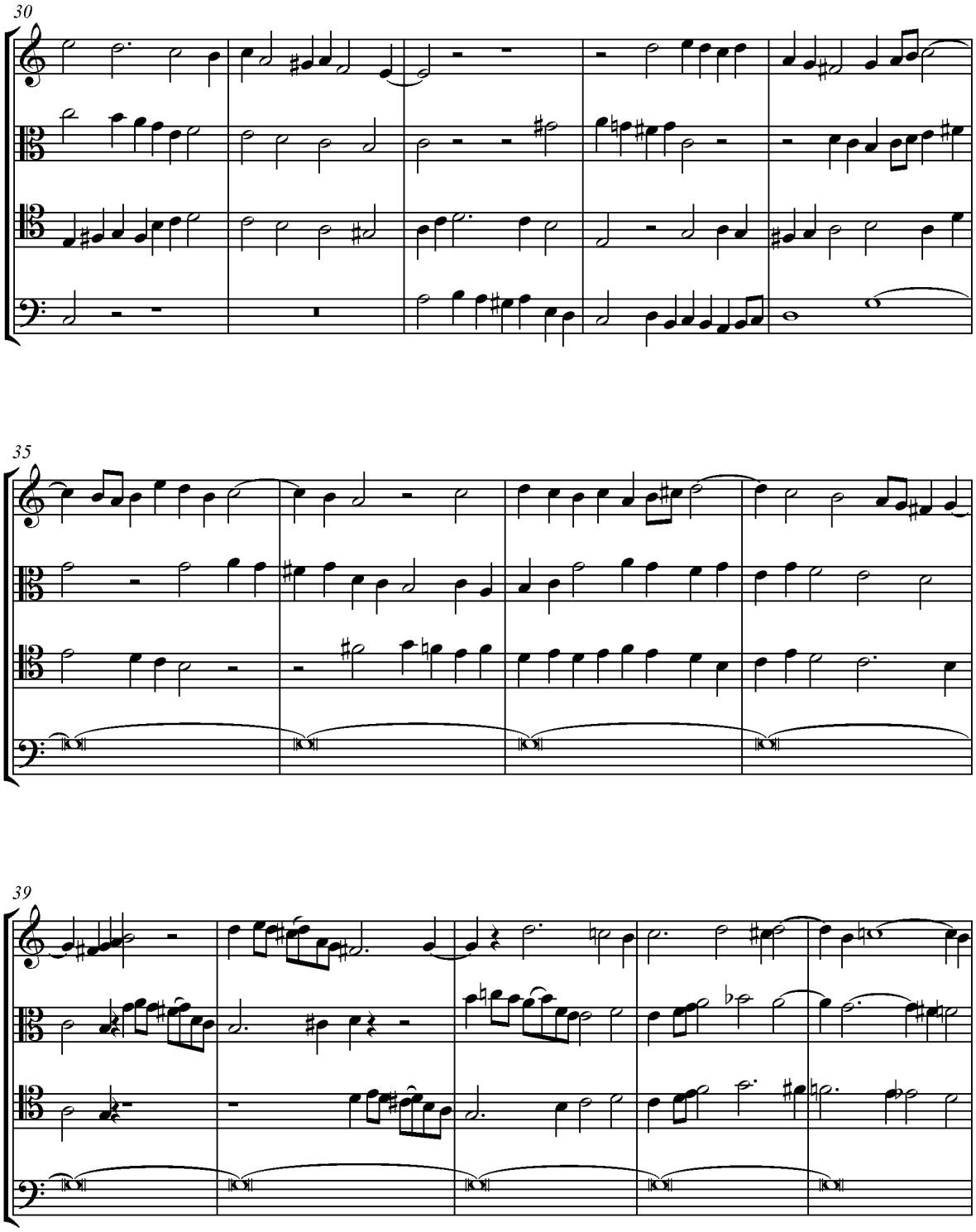
Příklad 464

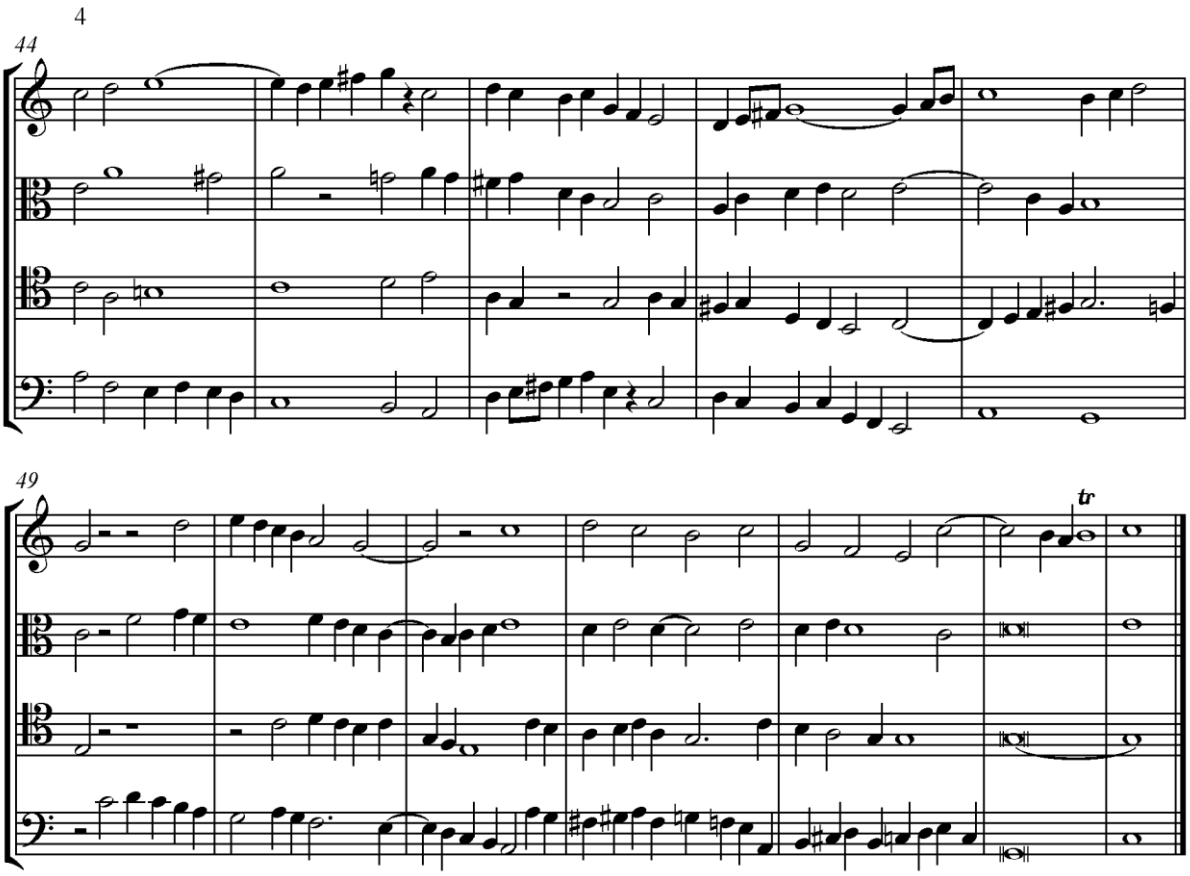
Čtyřhlasá fuga[79] [80]

[79] NOTY?? Říkáme *stejná imitace*, protože se realizuje ve stejné vzdálenosti jako předcházející, ačkoli se obě odlišují různými intervaly.
[80] NOTY?? Subjekt v diminuce se zde používá pouze kvůli mírnému tempu fugy.


6
11


2
16
21
25


30
35
39



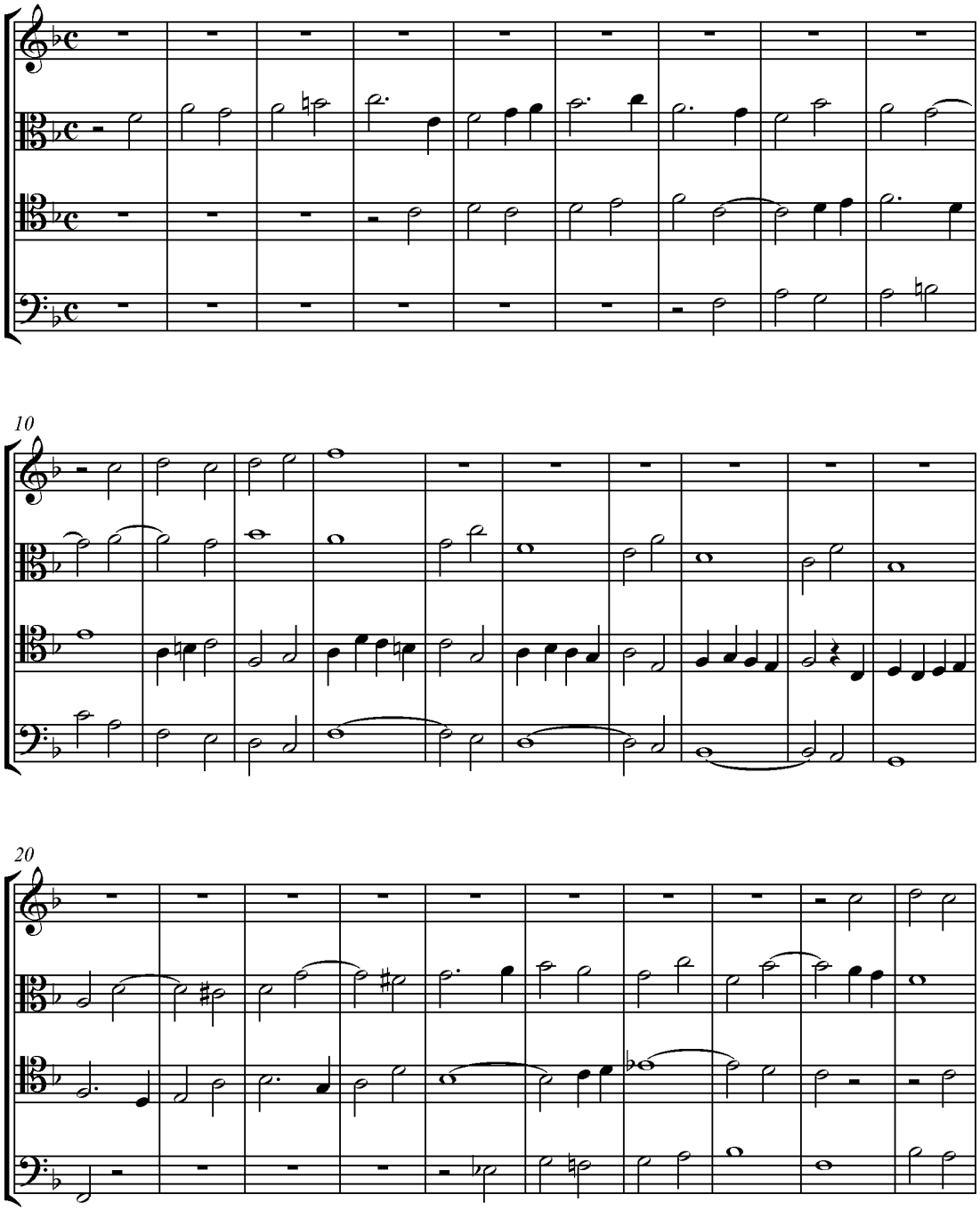
Příklad 465

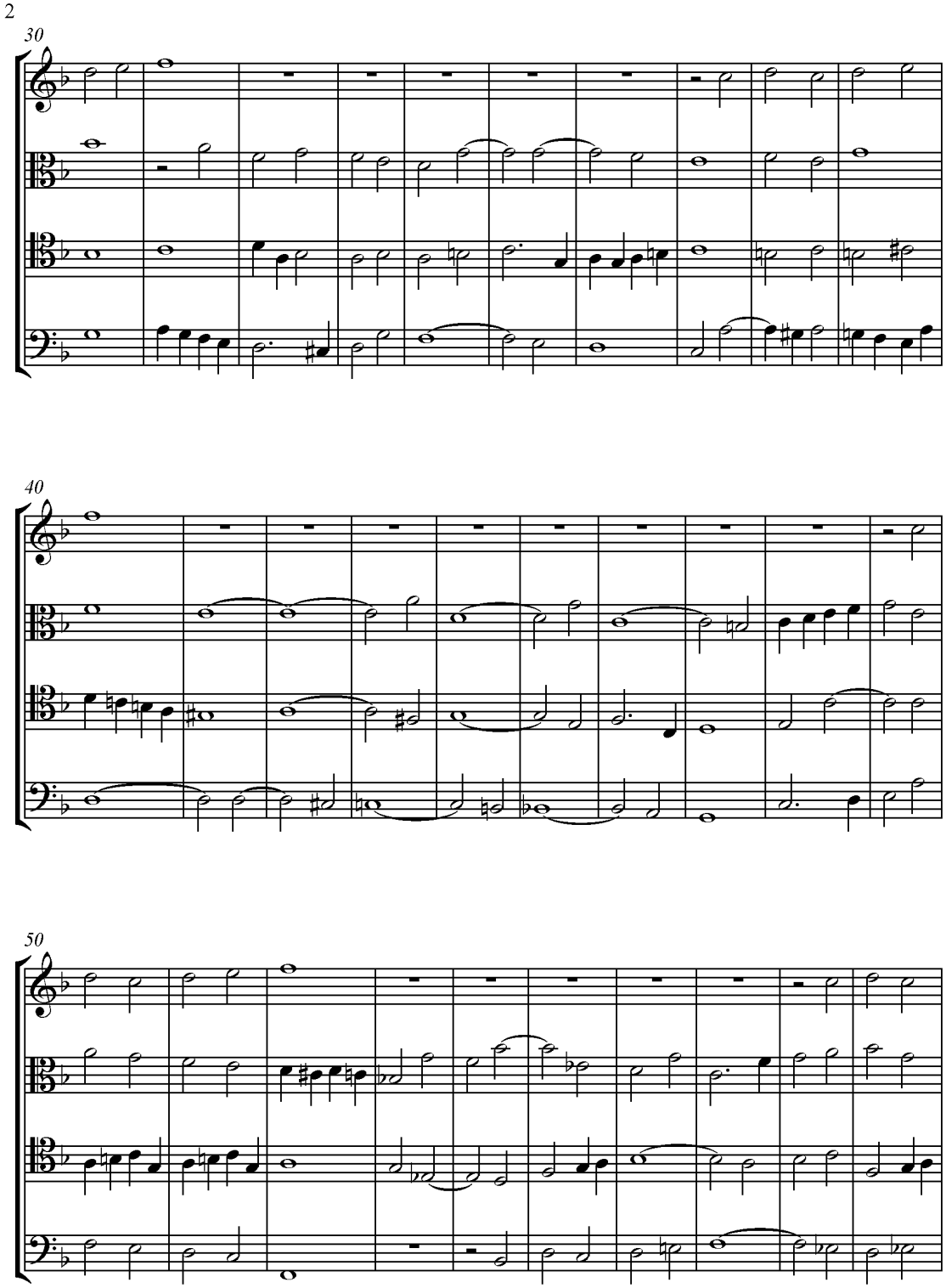
Zdá se, že tato fuga je zkomponována pouze z imitací všech druhů a jen se subjektem. Z tohoto důvodu ji můžeme označit jako *imitační fugu*.

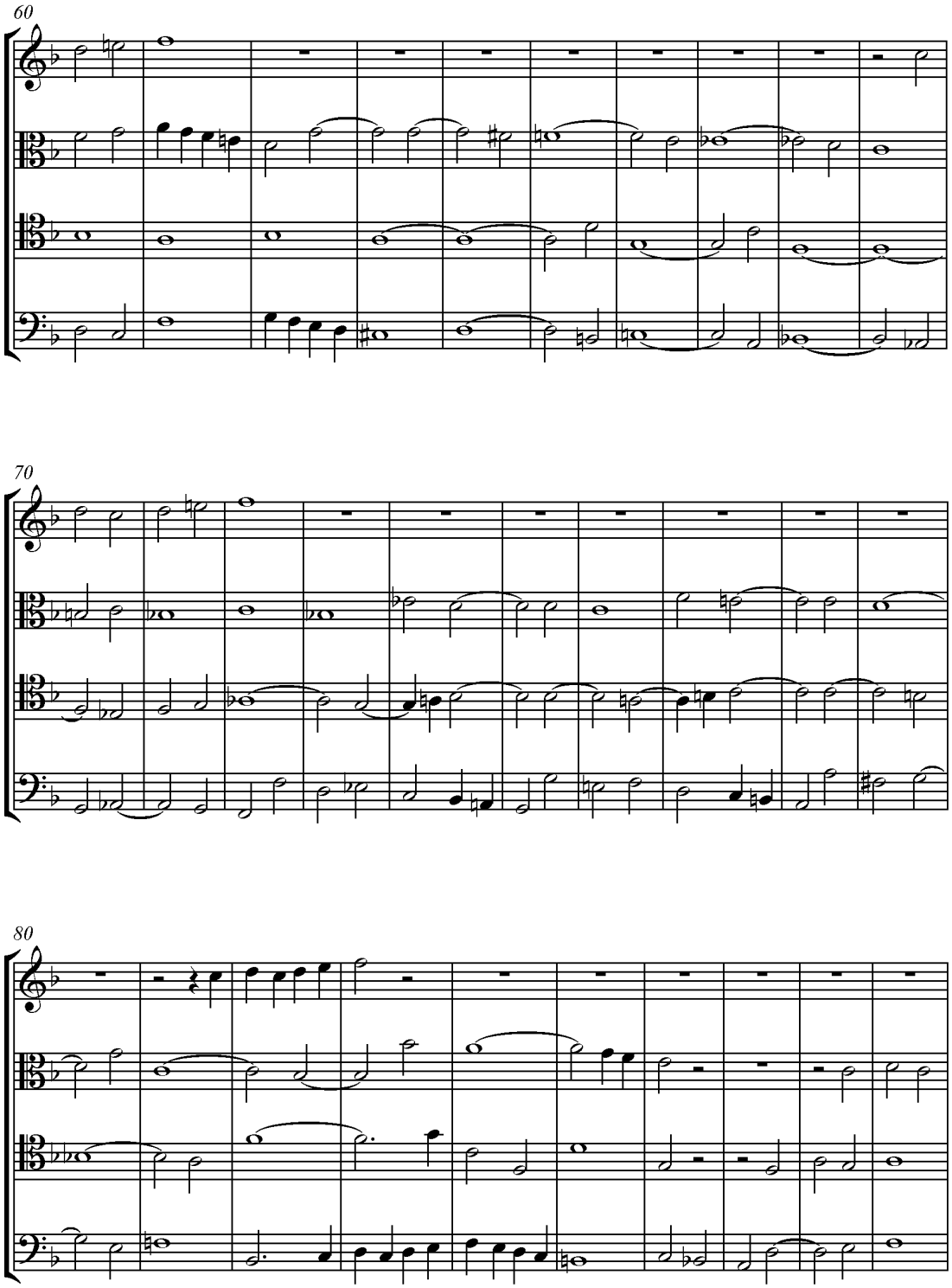
Následující fuga v příkladu č. 466 je pozoruhodná tím, že v sopránovém hlasu je pouze neustále opakováno šest tónů odpovědi.

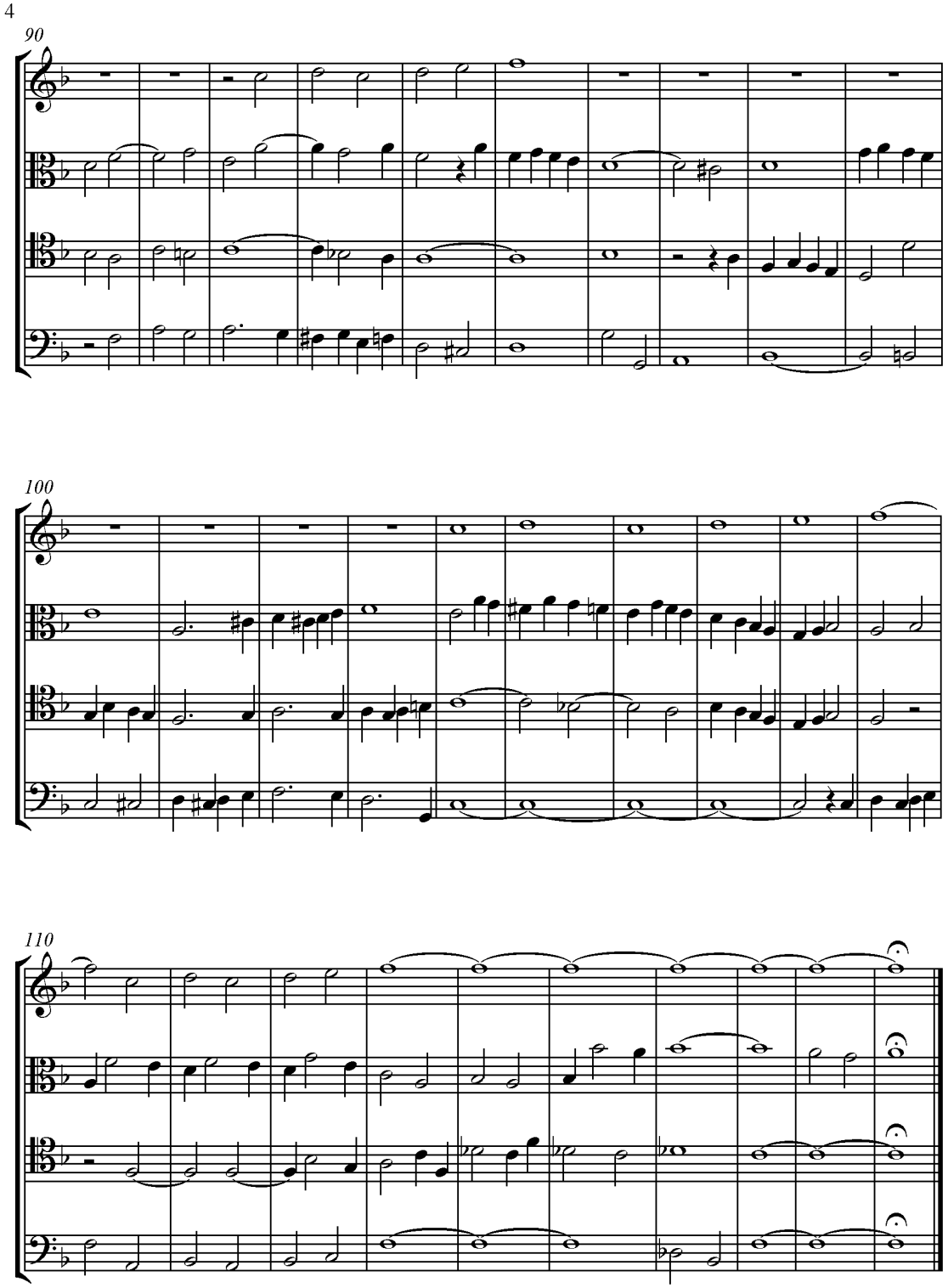
Čtyřhlasá fuga, v níž je sopránový hlas omezen pouze na tóny odpovědi[81]

[81] Fugy tohoto druhu komponoval Frescobaldi, slavný varhaník 17. století.


10
20


2
30
40
50

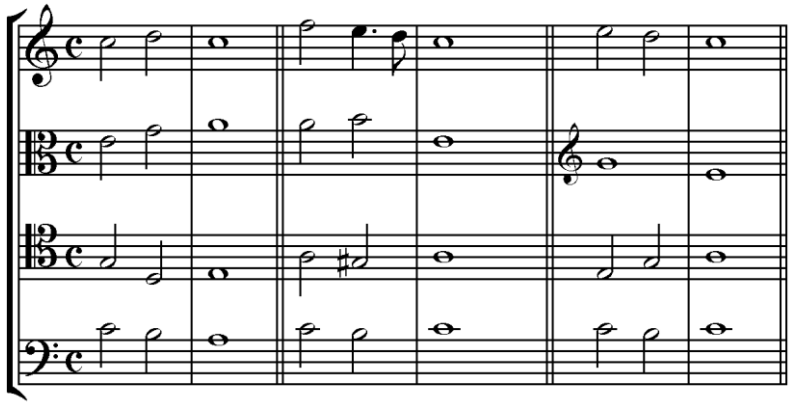

60
70
80



Příklad 466

Pravidla, která musíme dodržovat při křížení hlasů

Často se stává, že se hlasy vzájemně kříží, to znamená, že soprán někdy tvoří tóny, které jsou nižší než tóny altu, nebo že tóny altu jsou vyšší než tóny tenoru, nebo že tóny tenoru se občas stávají nižší než tóny basu. V tomto posledním případu (kdy tenor kříží bas) mohou z hlediska harmonie vyplývat značné potíže. Takový případ představují následující tři možnosti v příkladu č. 467.



Příklad 467

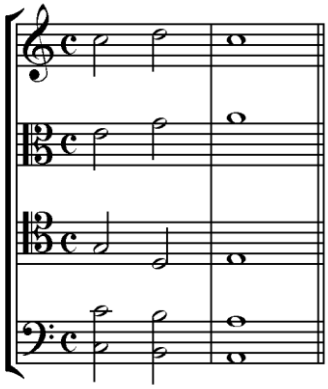
Tenorový hlas, nižší než bas, dodává harmonii v č. 1 nejhorší možný bas, protože ho tvoří pouze kvarty. Této chyby se ostatně mohou dopustit pouze neznalí studenti. Abychom tento příklad opravili, museli bychom nechat bas zaznívat o oktávu níž, nebo tenor o oktávu výš, což vyjde nastejno.

Č. 2 je rovněž chybné, avšak s tím rozdílem, že tenor zde alespoň tvoří správný bas k harmonii, ale s basem je zde zacházeno jako se *středním hlasem*. Pokud je s basem zacházeno tímto způsobem, zaznívá ve vysoké poloze, tedy zvučně a zářivě, zatímco tenor (který tvoří bas) naopak slabě a málo zvučně. Takže tenor dodává příliš slabý hlas na to, aby podporoval harmonii: a ještě připojme poznámku, že ve sborech jsou basové hlasy (jako nejdůležitější část harmonie) vždy početnější než tenorové hlasy. V pařížské velké Opeře stojí čtrnáct basů proti osmi tenorům. A co se stane s tímto basem, když je s ním zacházeno jako se středním hlasem, jestliže ho orchestrální kontrabasy v současné praxi často zdvojují? Intenzita basových hlasů je výrazná při srovnání s tenorovými hlasy, aby tenory mohly sloužit

jako bas, jestliže basové hlasy tvoří střední hlasy. Zcela rozdílná situace nastává, když basy mají pauzu. V takovém případě tenory velmi dobře podpírají alty a soprány. Příklad č. 2, který musí být z výše uvedených důvodů přísně zakázán, často prakticky využívá Palestrina ve své chrámové hudbě. Ale protože jsou jeho kompozice ryze vokální, kontrabasy nemohu zdvojovat vokální bas.

Abychom se tedy při křížení basu nezmýlili, je třeba, aby s oběma hlasy, které se kříží, bylo zacházeno jako se dvěma správnými basy proti dalším hlasům. Toto pravidlo je naplněno v č. 3. Musí se dodržet stejně také mezi altem a tenorem, když se tyto dva hlasy kříží při doprovodu nejvyššího hlasu a když mají basy pauzu. Ale když je bas správný, ostatní hlasy se mohou křížit bez obtíží, pokud se to děje se znalostí věci a pokud se vyvarujeme zakázaných kvint a oktáv.

Rovněž je povoleno křížení altů s orchestrálními violoncelly, *když kontrabasy* violoncella zdvojují, což se děje o v nižší oktávě, jak všichni ví. Například příklad v č. 1 by se stal správným při zdvojení basu v oktávě jako v příkladu č. 468, protože tenor umístěný mezi dva basy by se znovu stal středním hlasem.



Příklad 468

Ještě jedna poznámka: pokud by se příklad v č. 1 provedl *současně* vokálními hlasy a orchestrem, z hlediska orchestru by kvůli kontrabasům nevznikla žádná chyba, ale stále by byla mezi vokálními hlasy, které by měly pouze slabý a chybný bas, protože orchestr opraví chyby mezi vokálními hlasy pouze nedokonale z hlediska velkého rozdílu, který existuje mezi

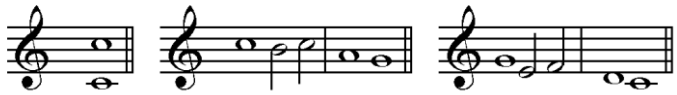
témbry vokálních a instrumentálních hlasů. Připomeňme si ostatně, že harmonie vokálních hlasů bez ohledu na jejich počet *musí být vždy správná, nehledě na jakýkoli instrumentální doprovod.*

Poznámka k tomu, co se kdysi označovalo jako modální, reálná a imitační fuga

Modální fuga

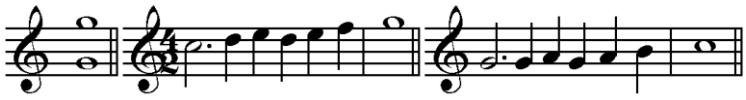
Pravé modální fugy byly komponovány před 18. stoletím zcela v duchu starého chorálu a za následujících podmínek.

1. Subjekt a jeho odpověď nesměly překročit hranice oktávy, jako v následujícím příkladu č. 469, kde jeden i druhý zůstávají mezi dvěma tónikami C.



Příklad 469

Uvedeme si jiný příklad, kde subjekt a jeho odpověď ohraničují dvě dominanty (viz příklad č. 470)



Příklad 470

Aby se toto pravidlo mohlo dodržet, musely se zvolit subjekty, které procházejí pouze čtyřmi a nanejvýš pěti stupni, směřují od tóniky k dominantě, jako v předcházejících dvou příkladech.

2. Povinně se muselo neustále setrvávat na základních tónech tóniny. Z tohoto důvodu se kompozice označuje jako *modální fuga*. Vzpomeňme si, že staré církevní tóniny neměly

žádné předznamenání. Proto nemohly používat ani zvyšující, ani snižující posuvky nejenom v subjektu a odpovědi, ale dokonce ani v průběhu fugy. Toto pravidlo má tři následující výjimky.

A) Povolovalo se použití tónu *cis* v předposledním akordu, pokud byla fuga v *dórském modu*.

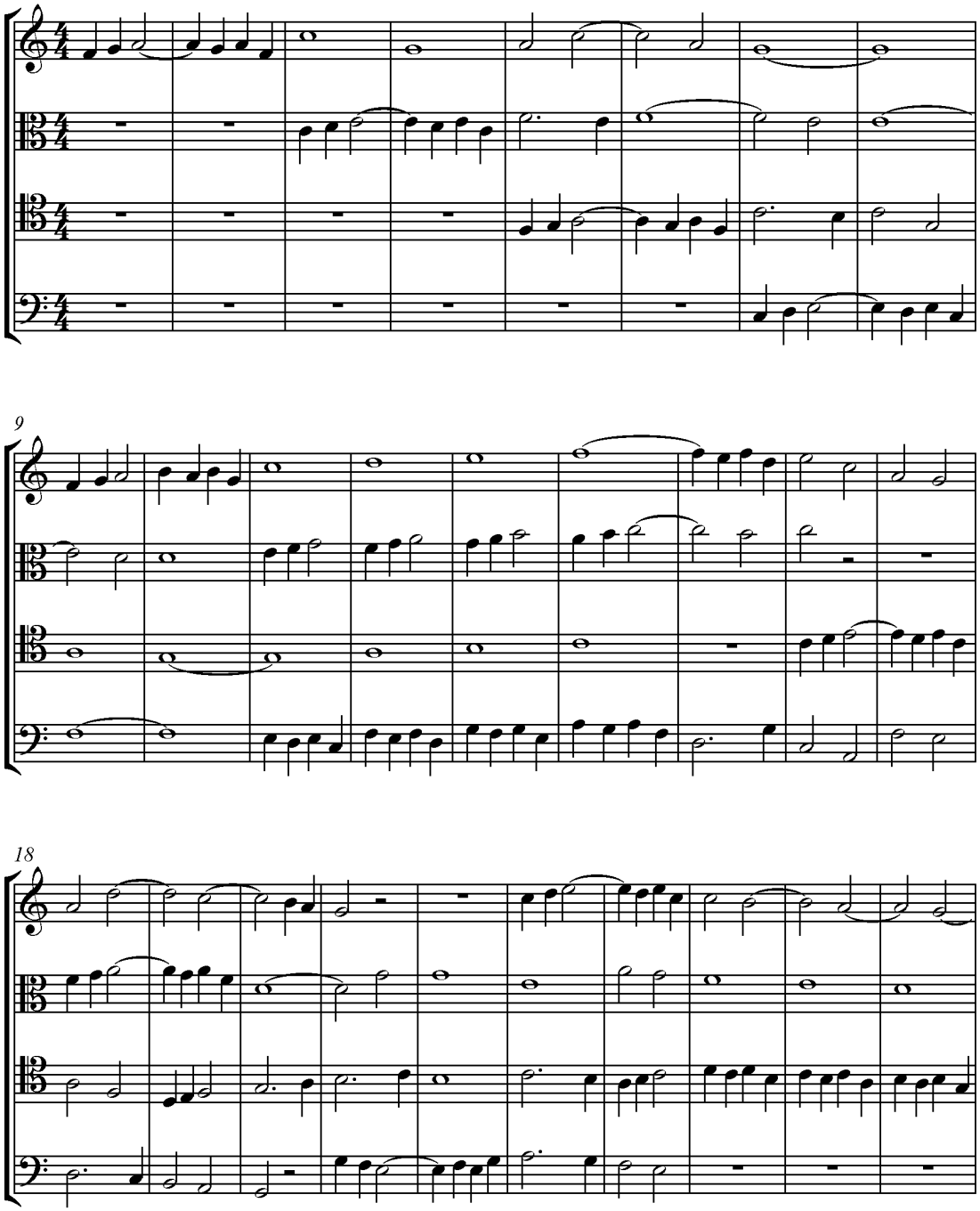
B) Povolovalo se použití tónu *gis* v závěrečném akordu, pokud byla fuga ve *frýgickém modu*.

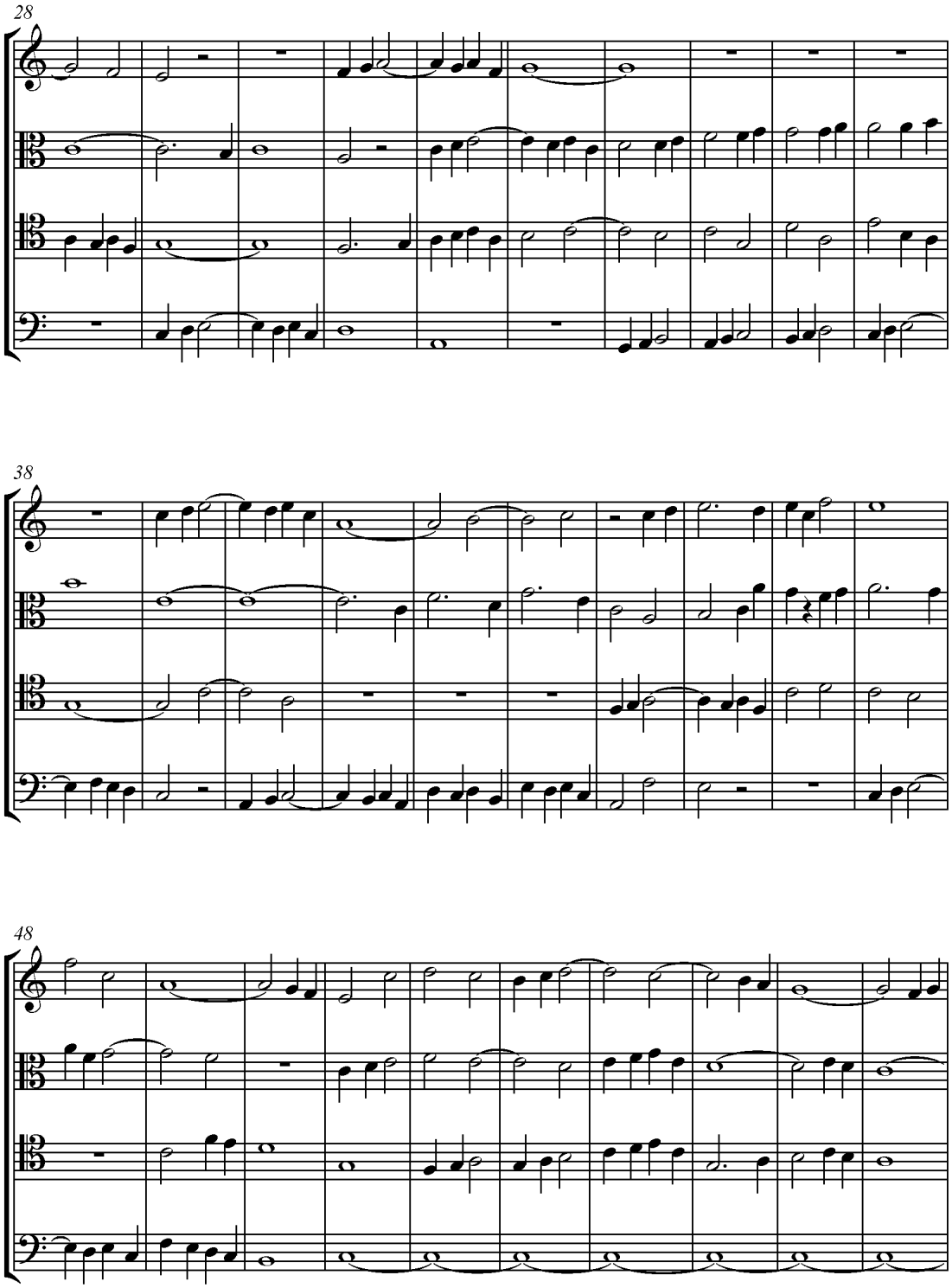
C) Povolovalo se použití tónu *fis* v předposledním akordu, pokud byla fuga v mixolýdickém modu.

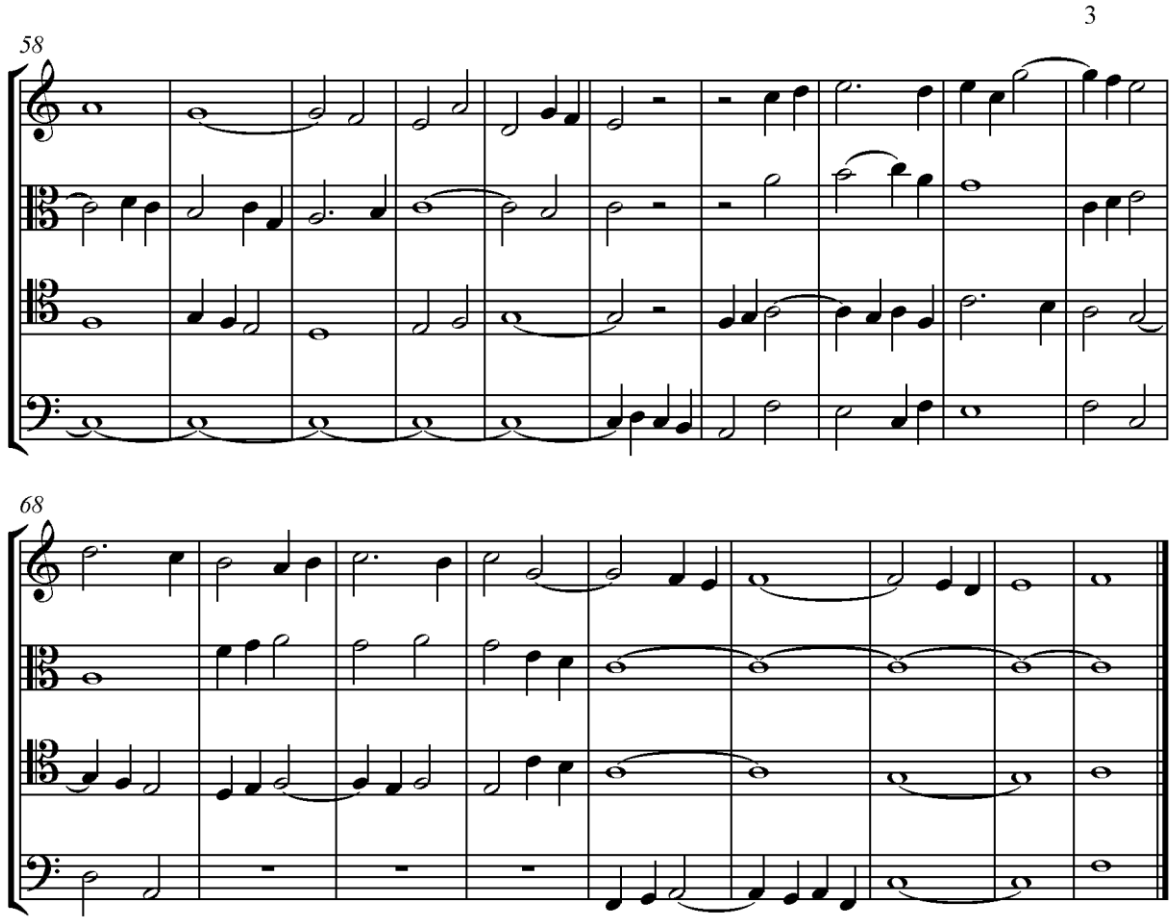
Tyto výjimky byly poháněny nutností obdržet uspokojivou závěrečnou kadenci.

Protože se základní tóny nemohly přiostřit posuvkami (křížky a be) a kompozici dostatečně variovat modulacemi, byly tyto fugy obvykle krátké. V příkladu č. 471 si uvedeme takovou fugu.

Modální fuga v lýdickém modu in F, ale bez tónu *hes*


9
18


28
38
48



Příklad 471

Italové kdysi stejnou kompozici zároveň označovali jako *fuga ricercata (pátrající fuga)*, když veškerý materiál této fugy pocházel ze subjektu a spočíval v množství imitací, těsen a kánonů.

Fugy v tomto druhu se již nekomponují, ale, podle subjektu, se ještě někdy odpověď dělá podle pravidla modální fugy.

Bylo by dobré, kdyby se naši mladí skladatelé, kteří ještě nedokáží udělat půltuctu taktů bez modulace, alespoň jeden rok procvičili v modální fuze.

Reálná fuga

Aby moderní fugu (jak v přísném, tak volném stylu) odlišil od staré modální fugy, nazval ji Martini *reálnou fugou (fuga réale)*, pravděpodobně proto, že se v ní odpověď často tvoří bez

jakékoli změny, kromě transpozice: bez tohoto odůvodnění by volba slova *reálná* nebyla ani vhodná, ani duchaplná.

Imitační fuga

Předchůdci často používali označení fuga pro kánon, nebo pro kánonické kompozice. A protože mohli tvořit kánony ve všech možných intervalech, vzešly z toho nepravidelné odpovědi v sekundě, tercii, kvartě a koneckonců v jakémkoli intervalu. Aby se tyto takzvané fugy odlišily od dvou předcházejících druhů, označovaly se jako *imitační fugy*.

Proto se při nepravidelné odpovědi na subjekt v nějakém libovolném intervalu vytváří imitační fuga, což se v současnosti realizuje pouze v *průběhu* fugy vzhledem k tomu, že již nemůžeme nazývat fugou něco, co je pouze kánonem.

Protože se již žádné modální fugy nekomponují a protože už se jednoduchým kánonům nedává označení *fuga*, pojmenování *modální fuga, reálná fuga* a *imitační fuga* nejsou aktuálně zcela nutná a slouží pouze k nepřehlednosti našich učenic.

VI.

O fugách s více než jedním subjektem

Fuga může mít 2, 3 nebo 4 různé subjekty. Když má dva subjekty, označuje se jako *dvojitá fuga*, nebo fuga se dvěma subjekty, se třemi subjekty se označuje jako *fuga se třemi subjekty*, se čtyřmi jako *fuga se čtyřmi subjekty* atd.

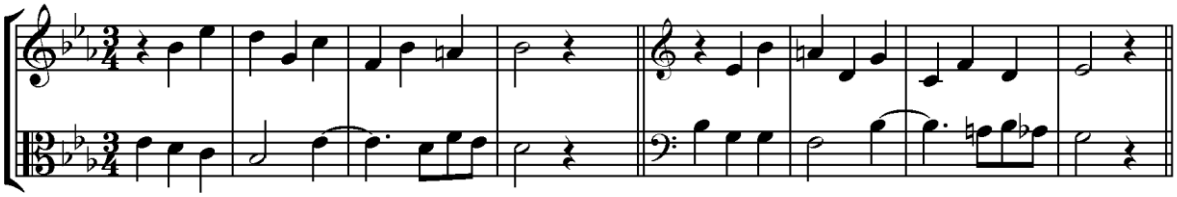
1. O dvojité fuze

Dvojitá fuga se tvoří se dvěma subjekty. První je hlavní subjekt, nebo první subjekt. Druhý je druhý subjekt, který označujeme jako *druhý subjekt*, nebo *kontrasubjekt*. Budeme je jednoduše označovat jako *subjekt* a *kontrasubjekt*. Subjekt budeme označovat číslicí 1, kontrasubjekt číslicí 2. Nejdříve se vymyslí hlavní subjekt, při soutěžích je zadán. Dříve spočíval v několika tónech chorálu. Potom se hledá kontrasubjekt prostřednictvím dvojitého kontrapunktu v oktávě, nebo v decimě, nebo v duodecimě. Upřednostňuje se kontrapunkt v oktávě, který se v současnosti používá téměř jako jediný.

Jeden z obou subjektů nastupuje vždy trochu později, obvykle je to kontrasubjekt. Mezi oběma subjekty musí být citelný rozdíl. Ostatně se podívejme na to, co jsme si řekli o

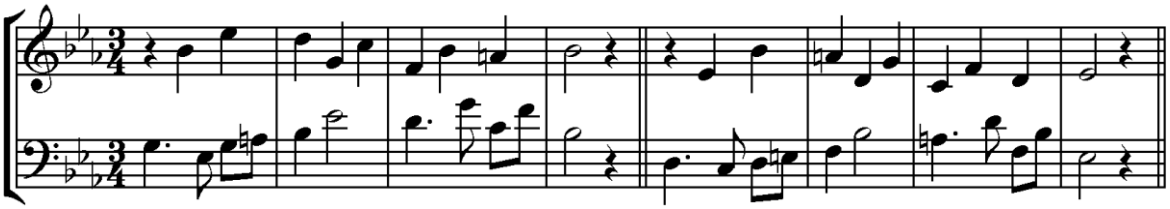
dvojhlasém dvojitém kontrapunktu a o obou modelových subjektech, protože téměř všechny již uvedené příklady těchto subjektů mohou sloužit k vytvoření dvojitých fug.

Hlavní subjekt (nebo zadaný subjekt) musí mít pravidelnou odpověď. Co se týče odpovědi kontrasubjektu, nepodléhá stejným pravidlům a přijímá pouze změny požadované harmonií. Protože odpověď kontrasubjektu doprovází odpověď hlavního subjektu, je třeba, aby odpověď kontrasubjektu akceptovala modifikace v odpovědi subjektu (viz příklad č. 472).



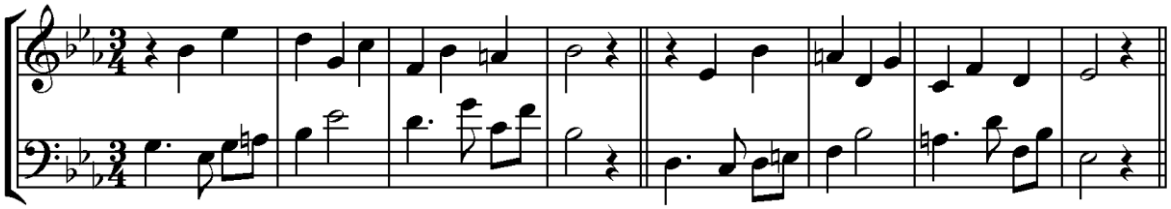
Příklad 472

Odpověď předcházejícího subjektu přijímá dvě změny v 1. a 3. taktu. Odpověď kontrasubjektu rovněž akceptuje dvě změny na stejných místech, protože to vyžaduje harmonie. Změny v odpovědi kontrasubjektu občas zakouší obtíže (viz příklad č. 473).



Příklad 473

Stejný příklad, ale s upraveným kontrasubjektem, abychom získali vhodnou odpověď (viz příklad č. 474).



Příklad 474

Odpověď kontrasubjektu v příkladu č. 473 není dobrá, ačkoli by v nejhorším případě z harmonického hlediska mohla posloužit, jak ukazují číslice umístěné nad spodním hlasem.

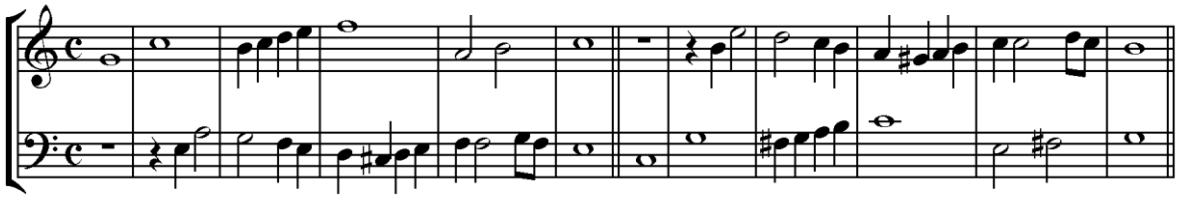
Ale odpověď subjektu, která nastupuje na velmi tvrdé disonanci (*es d*), se nemůže realizovat, zejména ve vokální fuze, v níž se nedá provést. Navíc je závěr odpovědi kontrasubjektu tvrdý, nezpěvný, nepříjemný a tudíž chybný. Co dělat v takovémto případě, když nesmíme změnit ani hlavní subjekt, ani jeho odpověď? Musíme kontrasubjekt *upravit* jako v příkladu č. 474, nebo ho udělat přibližně tak, jak to vidíme v příkladu č. 472. Skladatel je pánem změny druhého subjektu nebo vytvoření jiného kontrasubjektu, což je vždy možné i vzhledem k tomu, že může vytvořit dva, tři, čtyři různé kontrasubjekty a potom z nich vybrat jeden, který bude po všech stránkách vyhovovat.

Jakmile se oba subjekty uspořádají, stejně jako jejich odpovědi, připraví se materiál fugy.

Těsny, imitace a částečné rozvíjení se tvoří zejména s hlavním subjektem, to znamená s tím, který má pravidelnou odpověď. Ale když to uznáme za vhodné, může se tato práce podniknout také s kontrasubjektem: zejména v takovém případě, kdy kontrasubjekt poskytuje vydatnější, zajímavější a originálnější materiál než hlavní subjekt. Pokud byl například hlavním subjektem chorál, mělo by se upřednostnit použití kontrasubjektu, který může být zajímavější pro imitace a částečné rozvíjení. Materiál fugy, který poskytují oba subjekty, je velmi často příliš vydatný. V takovém případě vybíráme to, co je nejpůsobivější a ostatního se vzdáme.

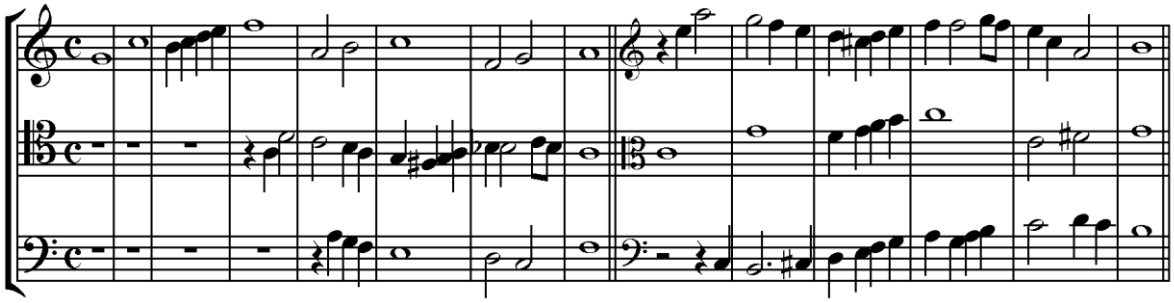
Dva subjekty nejčastěji postupují společně. Ale v průběhu fugy a po expozici je povoleno s nimi zacházet i jednotlivě, pokud se ovšem čas od času opět spojí. Uvedeme si kombinace, jejichž subjekty jsou zpravidla schopné postupovat společně i jednotlivě.

1. Oba subjekty spojené, tak jak byly vytvořeny a použity v expozici, v kontraexpozici a potom ještě párkrát v dalším průběhu. V příkladu č. 475 si uvedeme dva subjekty, které nám poslouží k vytvoření nezbytných příkladů pro možné různé kombinace.



Příklad 475

Kontrasubjekt v příkladu č. 475 nastupuje o jeden takt později než hlavní subjekt. Spojení dvou subjektů se zde realizuje ve vzdálenosti jednoho *taktu*, který z tohoto důvodu budeme označovat jako *původní vzdálenost*. Někdy se stává, že se tato vzdálenost v průběhu fugy změní, to znamená, že kontrasubjekt kvůli spojení se subjektem nastoupí později nebo dříve než jak tomu bylo v původní vzdálenosti (příklad č. 476).[82] [83]



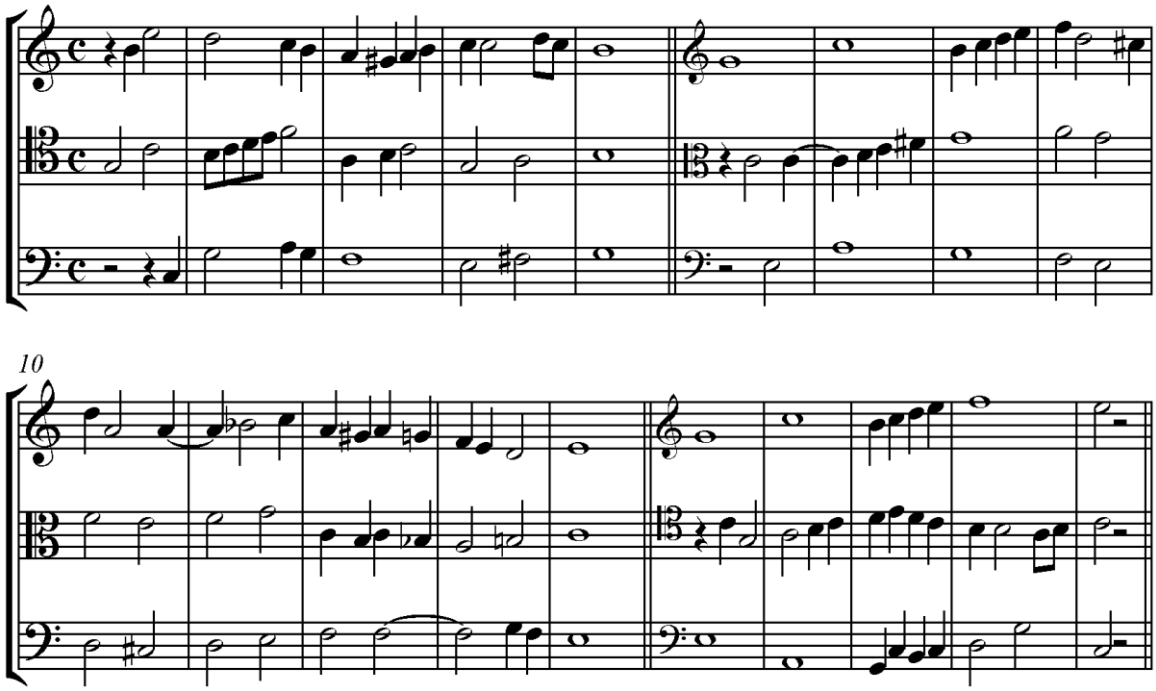
Příklad 476

[82] NOTY?? Je zřejmé, že kontrasubjekt v tomto případě nepotřebuje stejné tóny jako v příkladu č. 475. Postačuje, aby byl kontrasubjekt rozpoznatelný.

[83] Tento tón je původně tón *fis*, ale v tomto typu kombinace lze podle požadavku harmonie bez rozdílu použít tón *f* nebo tón *fis*.

Kontrasubjekt nastupuje v příkladu 476B o tři takty později a v příkladu 476C již v prvním taktu, aby se spojil se subjektem. Oba subjekty jsou v kontrapunktu ve *své původní vzdálenosti* (jako v příkladu č. 475), protože se musí převrátit. Právě v této poslední vzdálenosti se používají v expozici fugy a nejčastěji také v kontraexpozici. Ale pokud se původní vzdálenost změní (jako v příkladu č. 476 B a C), potom oba subjekty nepotřebují být v kontrapunktu, protože v tomto případě se nemusí povinně převrátit. V průběhu fugy lze spojení obou subjektů provádět také v těchto nahodilých vzdálenostech.

Spojení dvou subjektů lze realizovat také tím, že se jeden subjekt dá do augmentace nebo diminuce, nebo se jeden subjekt v jakékoli vzdálenosti použije v protipohybu (viz příklad č. 477).



Příklad 477

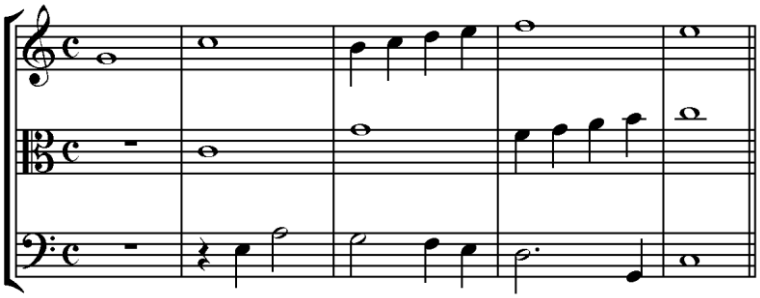
Ve všech těchto příkladech (v nichž se oba subjekty nenacházejí v kontrapunktu) není nutné, a dokonce často nemožné, používat úplné subjekty. Postačuje z nich vzít první takty, nebo první tóny. Uvedeme si jiné kombinace:

2. Samotný subjekt, to znamená, aniž by byl doprovázen kontrasubjektem.

3. Samotný kontrasubjekt, to znamená oddělený od hlavního subjektu. Občas se jeden subjekt odděluje od druhého, aby využil rozmanitější a volnější harmonii doprovodu.

4. Těsny nebo imitace s hlavním subjektem, jako v jednoduché fuze.

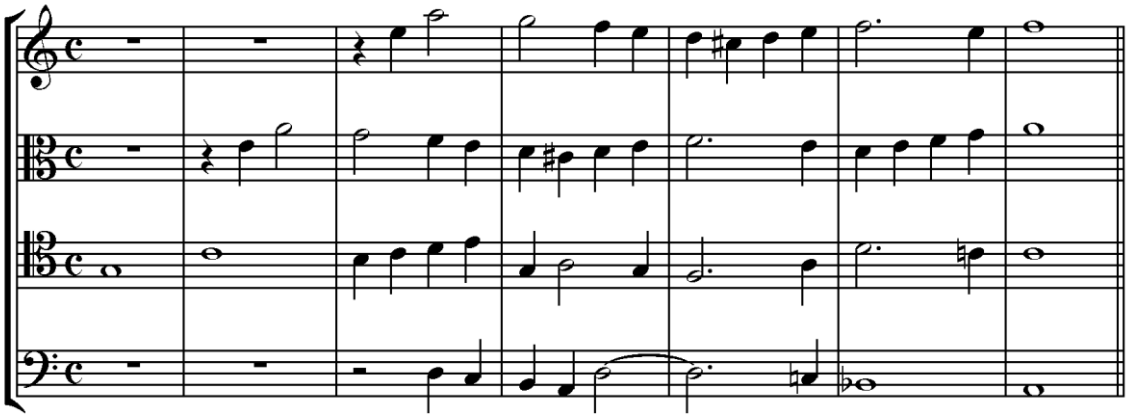
5. Těsny nebo imitace s hlavním subjektem, ale doprovázené kontrasubjektem (viz příklad č. 478).



Příklad 478

6. Těsny nebo imitace se samotným kontrasubjektem, jako v jednoduché fuze.

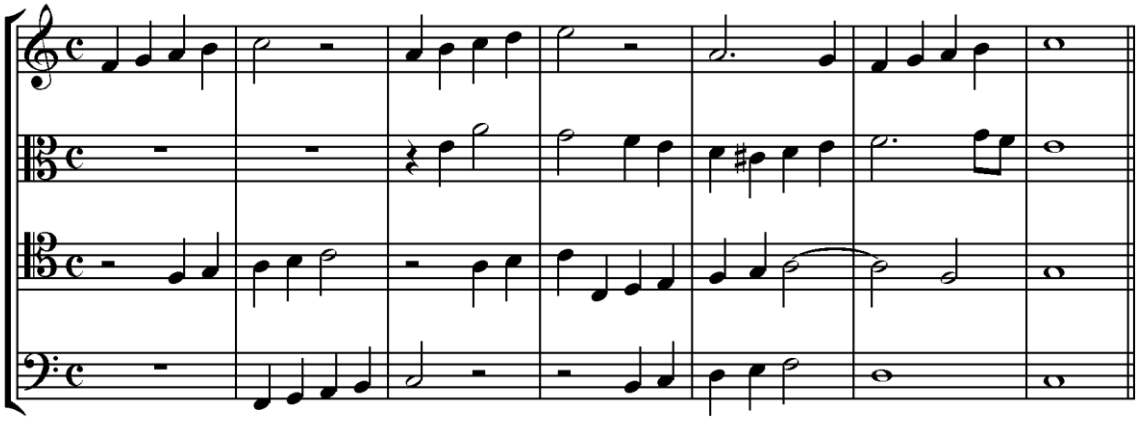
7. Těsny nebo imitace s kontrasubjektem, ale doprovázené hlavním subjektem (viz příklad č. 479).



Příklad 479

8. Částečné rozvíjení s hlavním subjektem, jako v jednoduché fuze.

9. Částečné rozvíjení s hlavním subjektem, ale doprovázené kontrasubjektem (viz příklad č. 480).

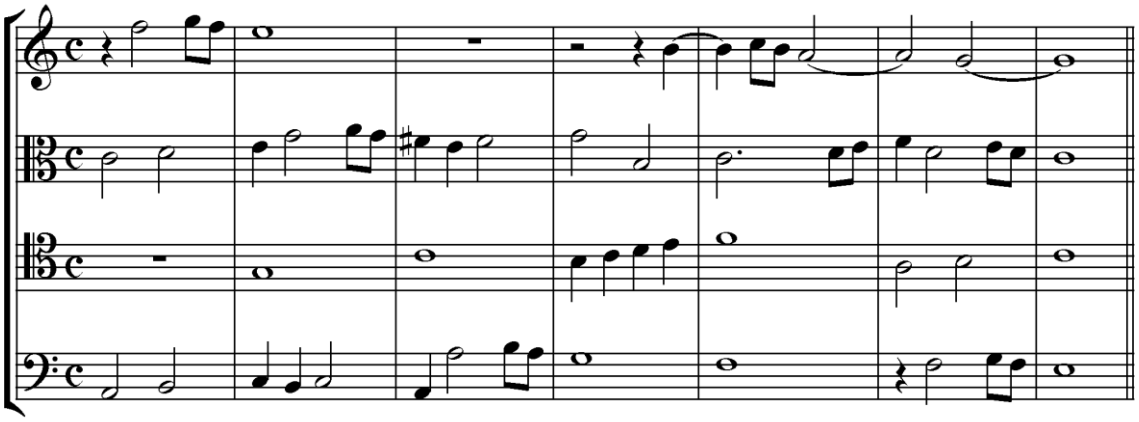


Příklad 480

Tyto úlohy se realizují velmi snadno, když se kontrasubjekt imitačně doprovodí fragmentem hlavního subjektu.

10. Částečné rozvíjení s kontrasubjektem, jako v jednoduché fuze.

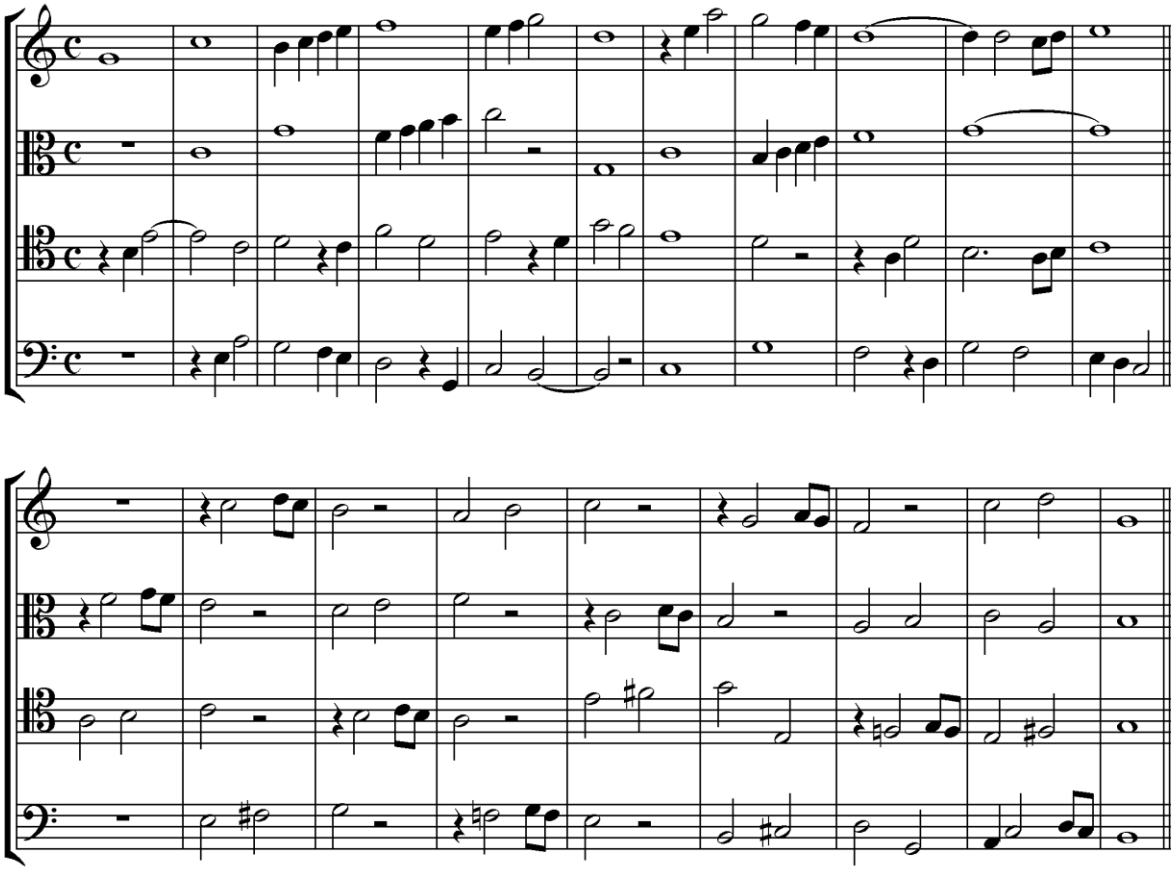
11. Částečné rozvíjení s kontrasubjektem, ale doprovázené hlavním subjektem (viz příklad č. 481).



Příklad 481

Také tuto úlohu lze velmi snadno realizovat, když se subjekt imitačně doprovodí fragmentem kontrasubjektu, jako v předcházejícím příkladu.

12. Strety, nebo imitace, nebo částečná rozvíjení současně se dvěma subjekty, což dává jednu dvojitou těsnu, nebo jednu dvojitou imitaci, nebo jedno dvojité rozvíjení (viz příklad č. 482).



Příklad 482

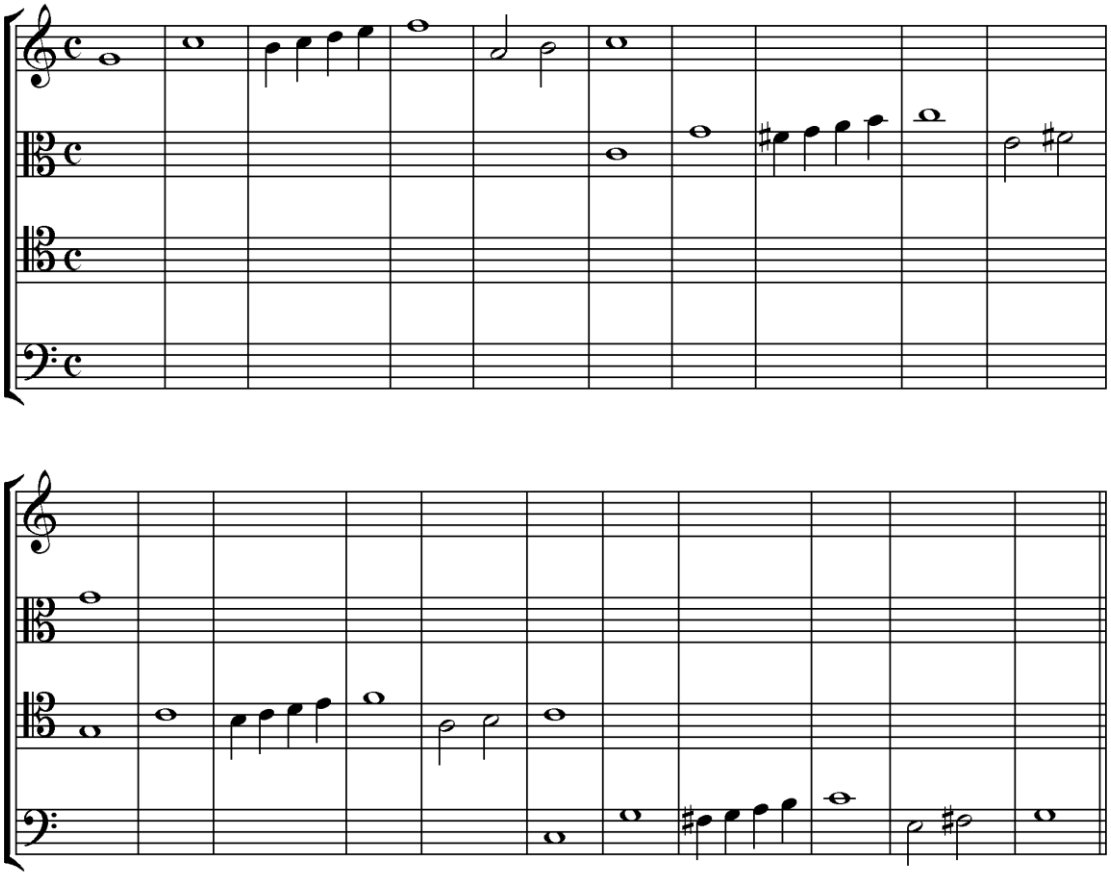
Pozorování dvanácti předcházejících čísel

Pro skladatele je důležité, aby znal všechny tyto kombinace, ale není vždy možné, ani nutné, aby je všechny využil ve fuze, aniž by ji prodloužil mimo rozsah. Oba subjekty se vždy nehodí k tomuto množství kombinací. Proto z nich stačí využít pouze část. Například takovou, která je nejpůsobivější, nebo takovou, která se nejlépe hodí pro oba subjekty.

O expozici fugy se dvěma subjekty

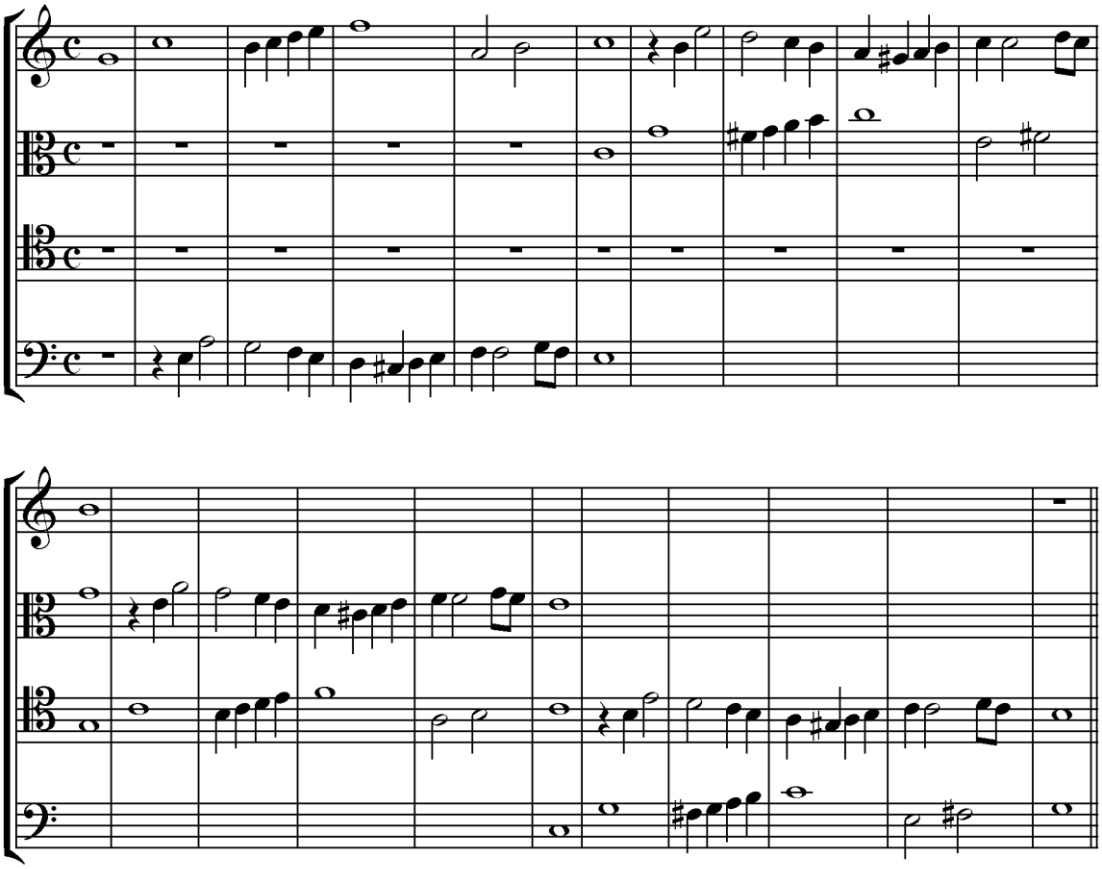
Nejlepší expozice čtyřhlasé fugy se dvěma tématy je tato následující:

1. Nejdříve necháme postupně nastoupit všechny čtyři hlasy s hlavním subjektem, jako v jednoduché fuze a podle stejného pravidla (viz příklad č. 483).



Příklad 483

2. Potom se vrátíme zpět, abychom subjekt doprovodili kontrasubjektem a udělali s ním přesně to samé, jako s prvním (viz příklad č. 484).



Příklad 484

V této expozici necháme zaznít v každém hlase oba subjekty. Proto jsou v dvojité fuze dvě simultánní expozice.

3. Podruhé se vrátíme zpět, abychom vyplnili prázdné takty tím, že do nich vložíme tóny, které doprovází oba subjekty, aby více nebo méně doplnily akordy a udržovaly pohyb. Při utváření tohoto pohybu musíme dodržovat,

A) aby nejprve oba subjekty musely zaznít samostatně bez jakéhokoli doprovodu;

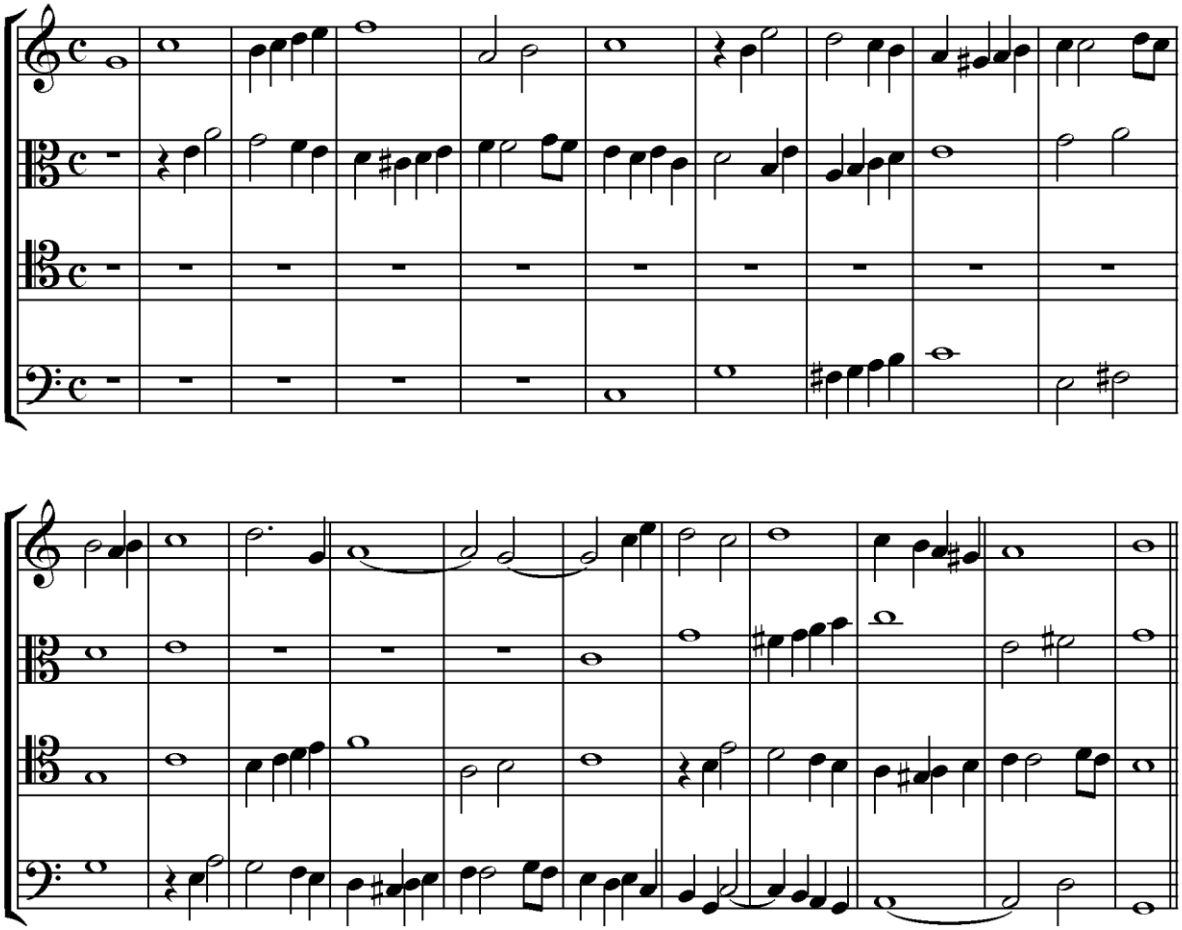
B) aby se jakýkoli hlas poprvé musel ohlásit pouze s jedním z obou subjektů;

C) aby každému návratu jednoho nebo druhého subjektu předcházela (vždy, když je to možné) pauza;

D) aby doprovod musel být vytvořen velmi jednoduše, aby subjektům neškodil a nevytvářel očekávání více jak dvou subjektů.

Tyto dva subjekty musí neustále na sebe přitahovat pozornost a nepřetržitě převládat v celé fuze. Také je nutné, aby skladatel neopominul nic z toho, co je dělá zajímavými. Když jsou subjekty nevydařené, můžeme odvážně tvrdit, že je nevydařená celá fuga.

Pokud hlavní subjekt vokální fugy probíhá značným tónovým rozsahem (například v rozsahu oktávy), je lepší, aby měl kontrasubjekt menší rozsah (od 4, 5 nebo nanejvýš 6 stupňů), jinak by (zejména při provádění subjektu v různých příbuzných tóninách) překročil přirozený rozsah lidských hlasů, to znamená, že by musely zpívat příliš vysoko nebo příliš nízko, aniž bychom k tomu připočítali křížení hlasů, které z toho vyplývá, zejména když by byl kontrapunkt subjektů v kvintdecimě namísto v oktávě. Právě z tohoto důvodu se dva subjekty dočasně překříží v předcházející expozici od začátku první odpovědi. Ačkoli to není chyba, je lepší, pokud to jde, se tomu vyhnout. Předvedeme si dále jinou expozici (vytvořenou stále podle stejných principů) s dvěma předcházejícími subjekty a udělanou takovým způsobem, aby se hlasy nekřížily. Připojili jsme k nim nezbytné doprovodné hlasy (viz příklad č. 485).



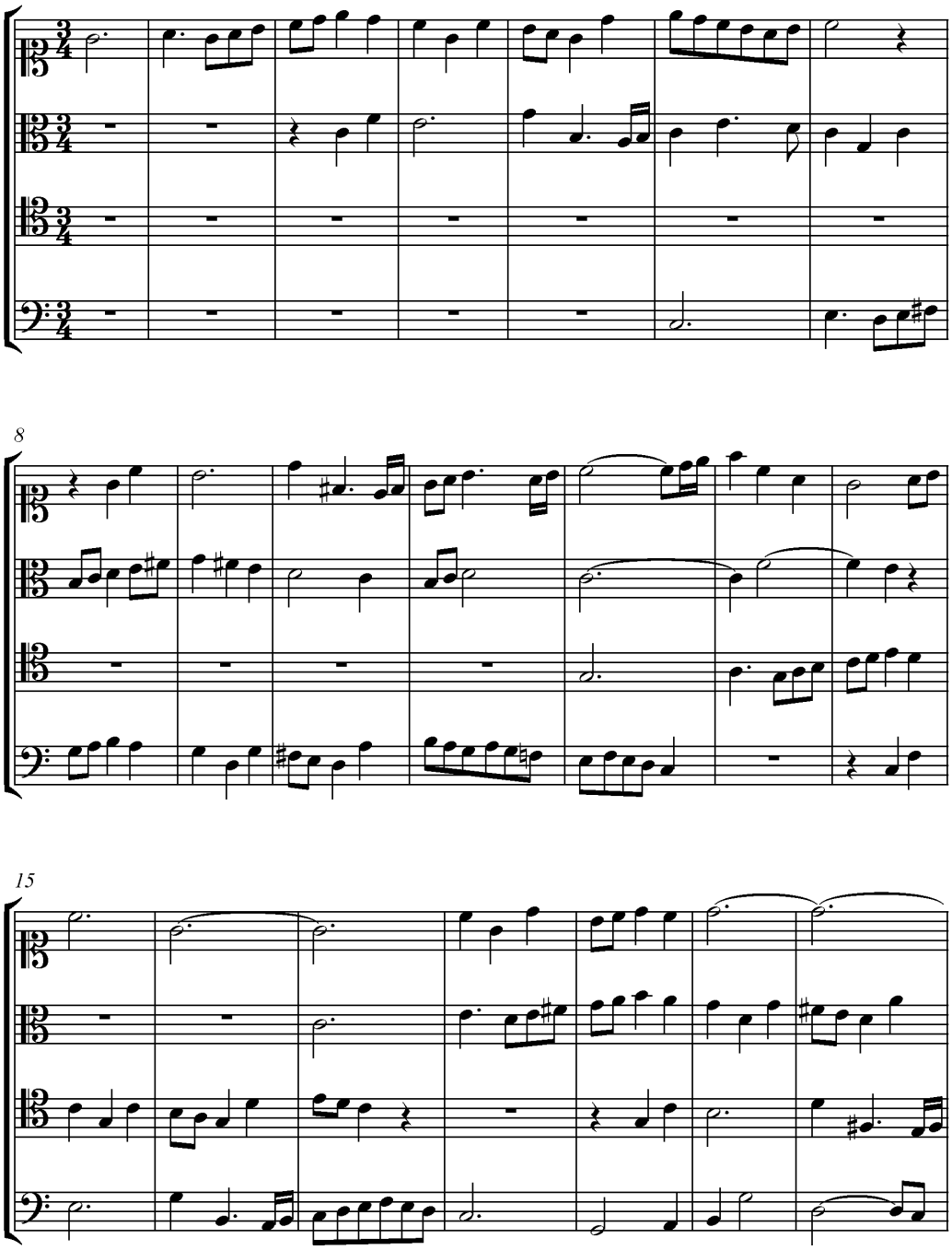
Příklad 485

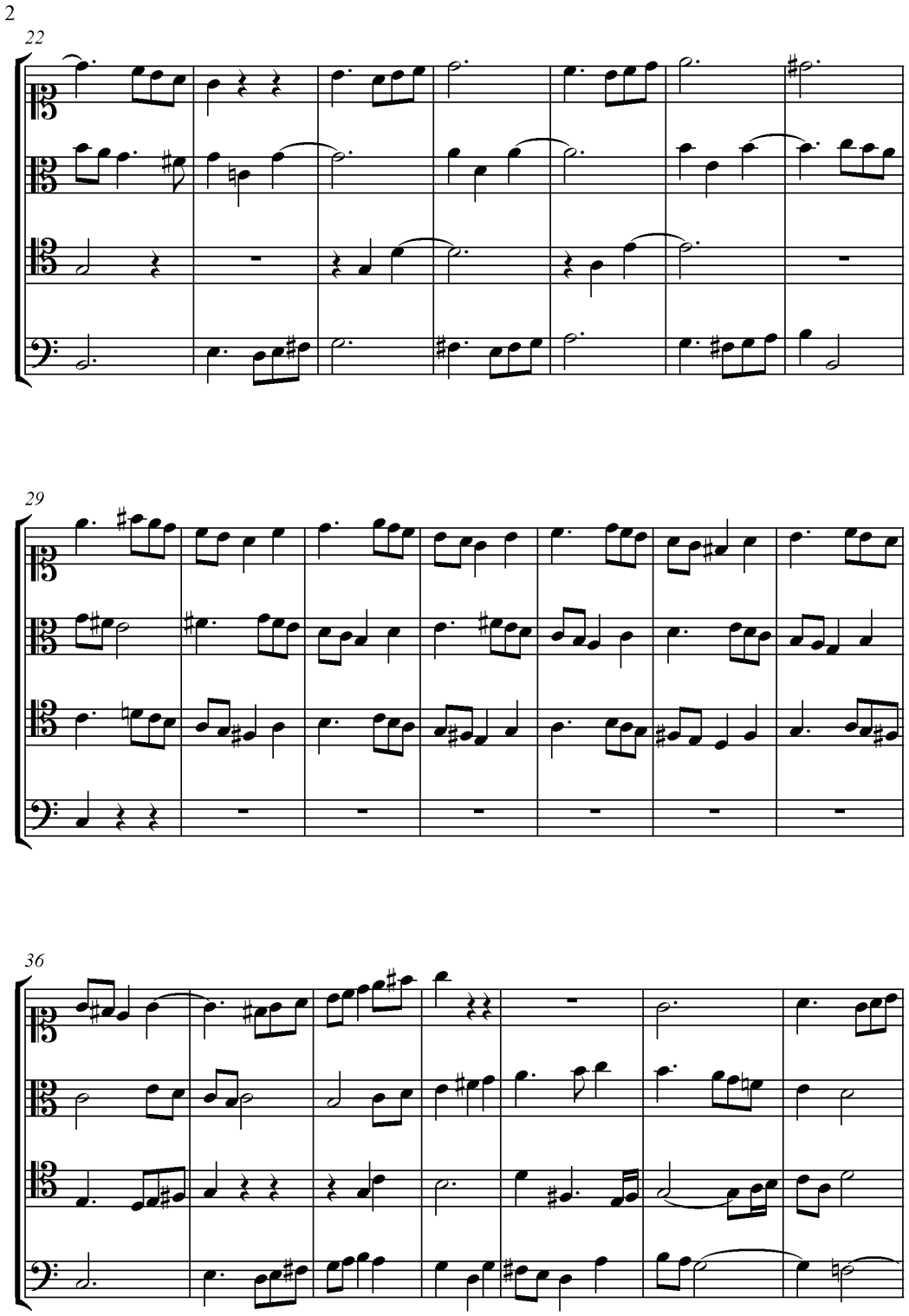
Pokud je to možné, musíme se také vyhnout tomu, aby subjekt při svém nástupu tvořil unisono s jedním z ostatních hlasů, protože by se pak s ním příliš smíchal, což by uškodilo zvučnosti, s níž se musí pokaždé ohlásit. Přesto není možné toto pravidlo vždy dodržet. Předcházející expozice to potvrzuje. V 11. a 18. taktu této expozice nastupují subjekt a jeho odpověď v unisonu, nedostatek, který se nevyskytuje v příkladu č. 484.[84] I přes tyto malé licence jsou obě expozice správné a vybrali jsme je, abychom měli příležitost udělat tyto poznámky o unisonu a křížení dvou subjektů. Vyhněme se jedné i druhé licenci, pokud to můžeme udělat bez větších obětí.

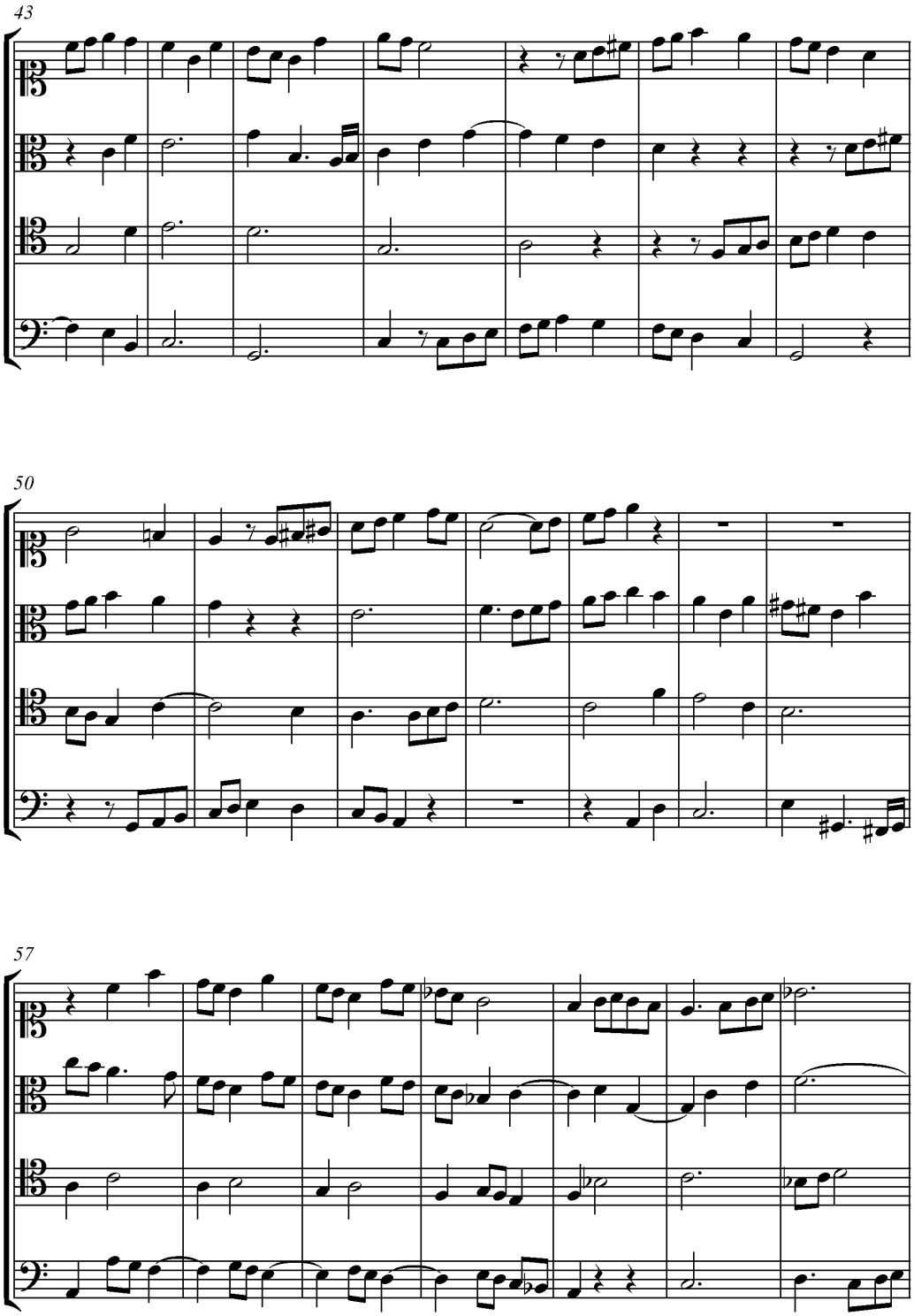
Nyní jsme schopni sami analyzovat následující fugu v příkladu č. 486, která v roce 1822 na konzervatoři (*L´École royale de musique et de déclamation*) v Paříži dostala cenu za kompozici. Jejím autorem je můj žák Daniel Jelensperger.[85]

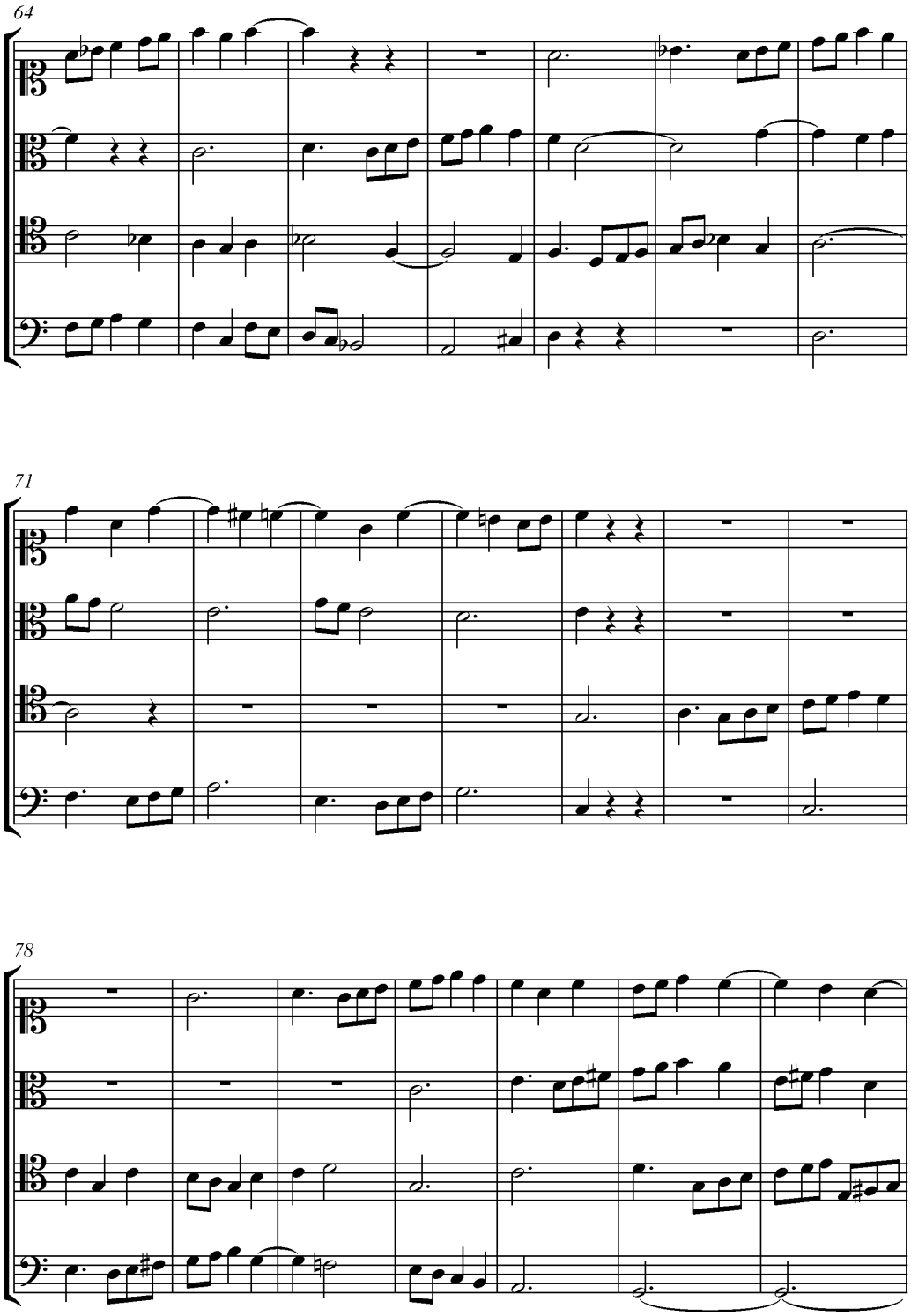
Dvojitá fuga, jejíž první subjekt byl zadán soutěžní porotou pro fugu

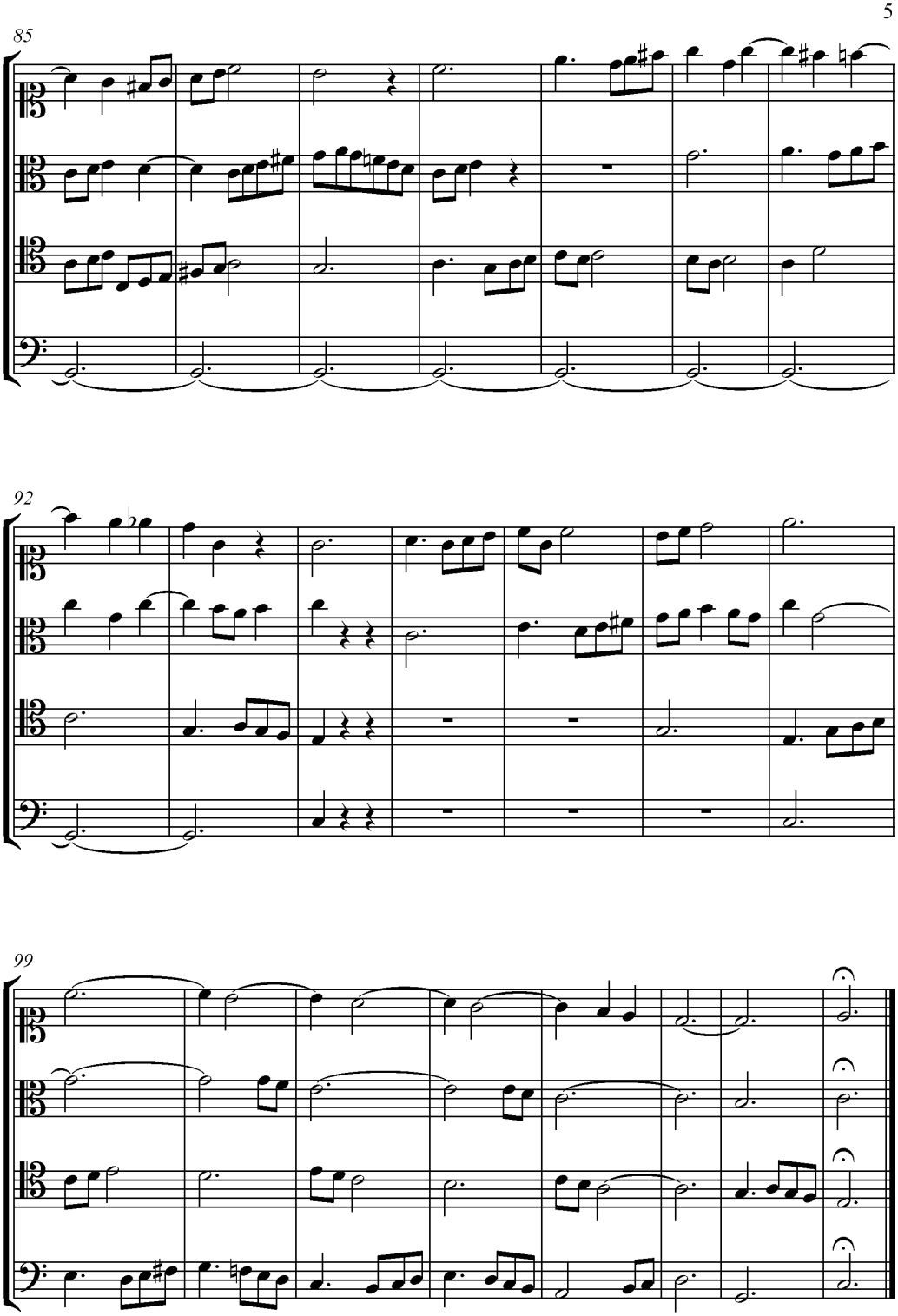
[84] Pozn. překl.: ?? Unisono - vyjasnit, že zde nejde o unisono tónových výšek
[85] Pozn. překl.?? Daniel Jelensperger


8
15


2
22
29
36


43
50
57


64
71
78



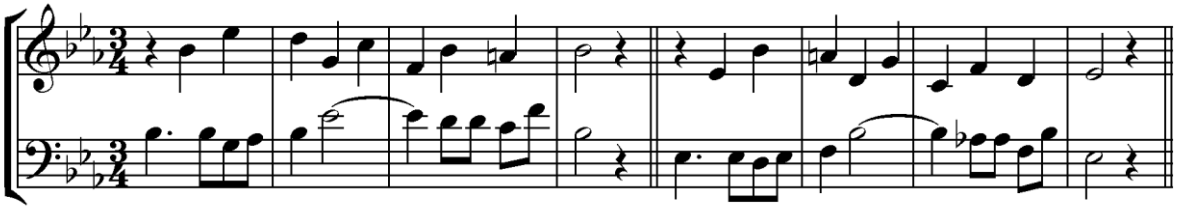
Příklad 486

Na tomto příkladu se ukazuje, že se obě fugy, dvojitá i jednoduchá, drží stejné formy, která vždy spočívá v expozici, kontraexpozici, těsnách, více nebo méně stěsnaných imitacích, prodlevě a závěru. Celek je přerušován epizodami, které jsou převzaty buď ze subjektu, nebo jsou vymyšleny.

Fugu o dvou subjektech můžeme modifikovat také následujícím způsobem.

1. Expozice se samotným hlavním subjektem, jako v jednoduché fuze; po této expozici následuje epizoda.
2. Kontraexpozice se samotným kontrasubjektem; po ní následuje epizoda.
3. Spojení dvou subjektů,[86] jejichž návrat se bude tvořit v některé příbuzné tónině; potom těsny, nebo imitace, prodleva a závěr.

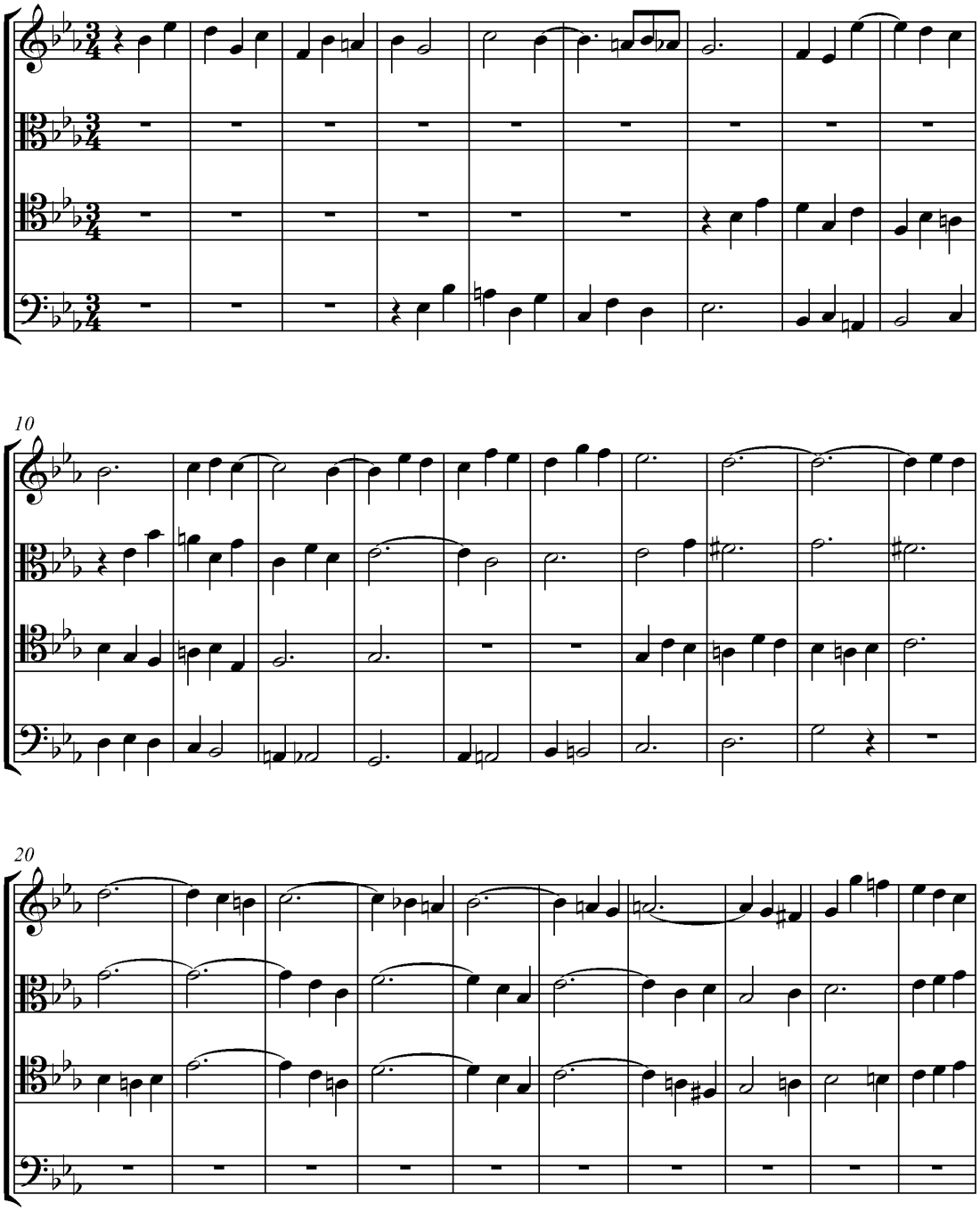
V příkladu č. 487 si uvedeme dvojitou fugu tohoto druhu, jejíž dva subjekty jsou:[87] [88]

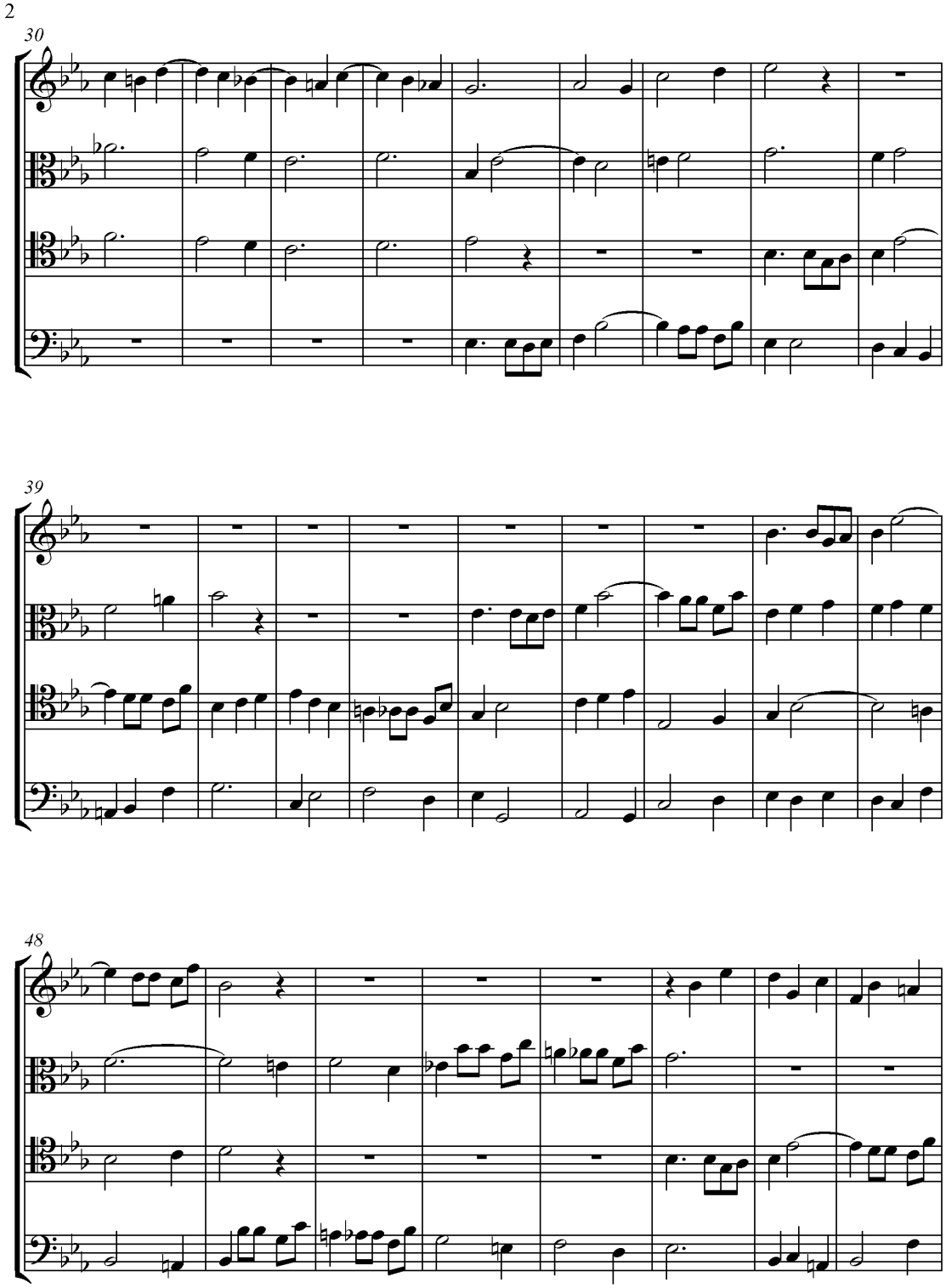


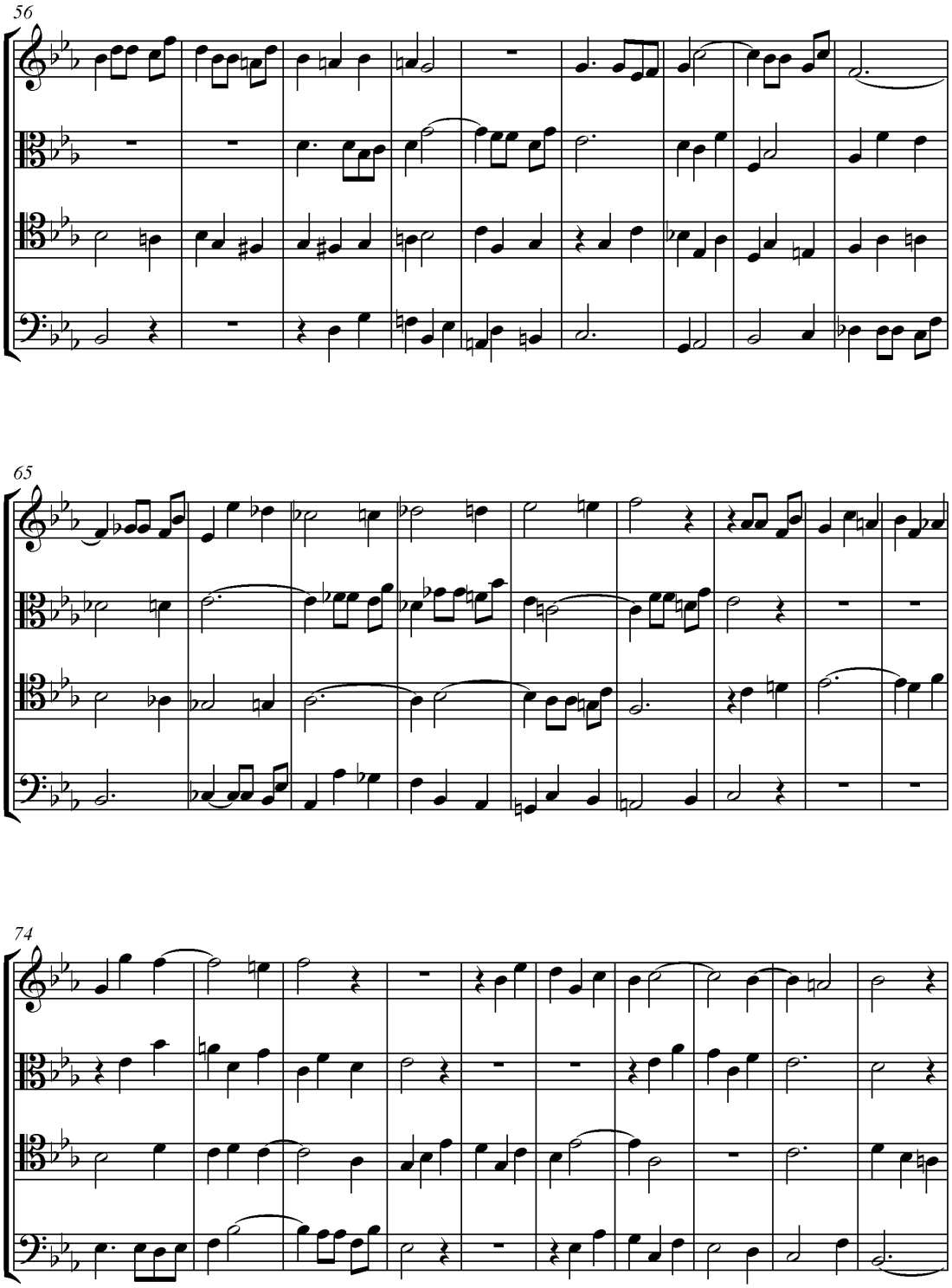
[86] Bez vytvoření třetí expozice.

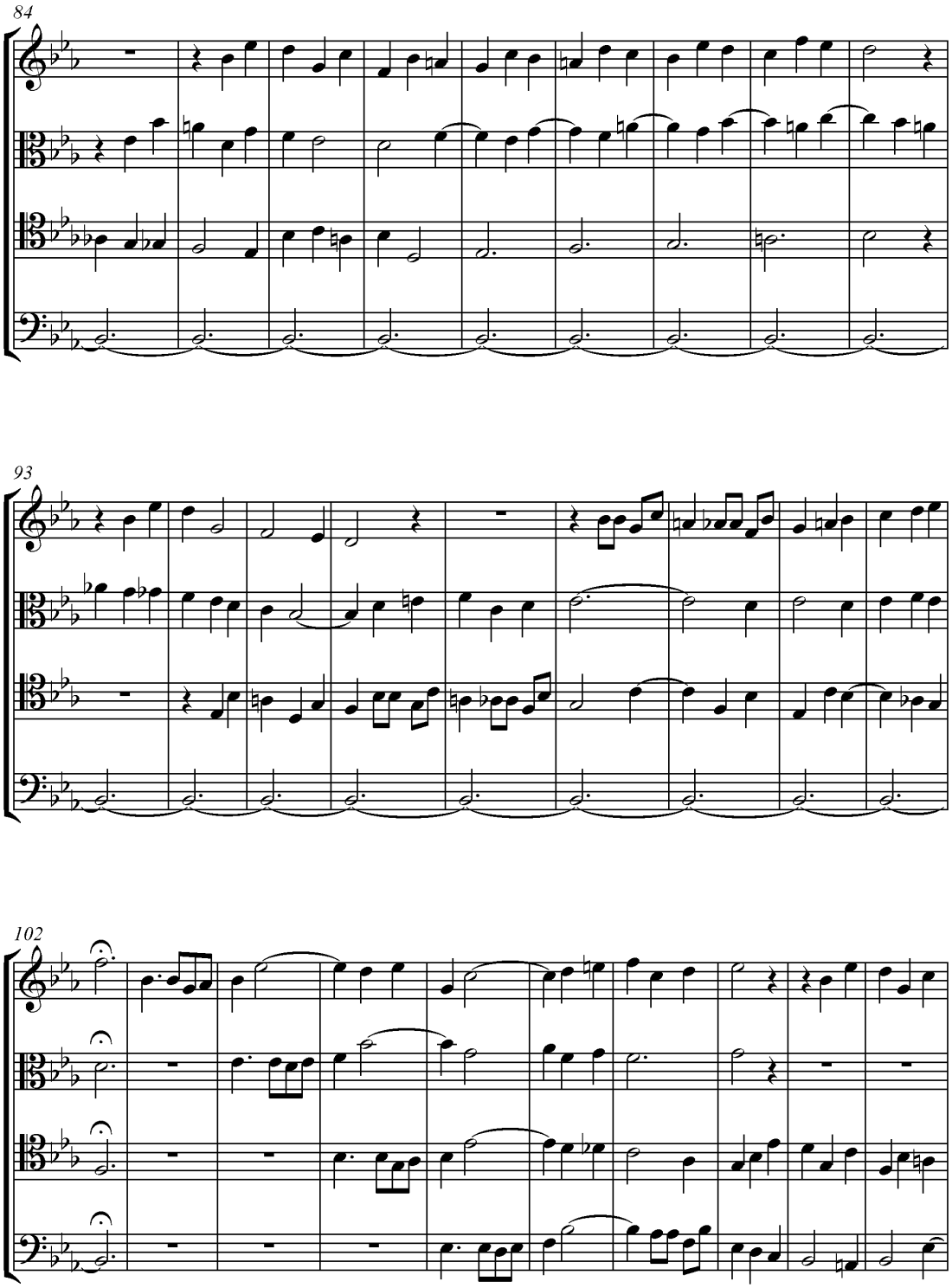
[87] NOTY?? Tato epizoda je zde delší než obvykle, aby se kontrasubjekt více vzdálil od hlavního subjektu.

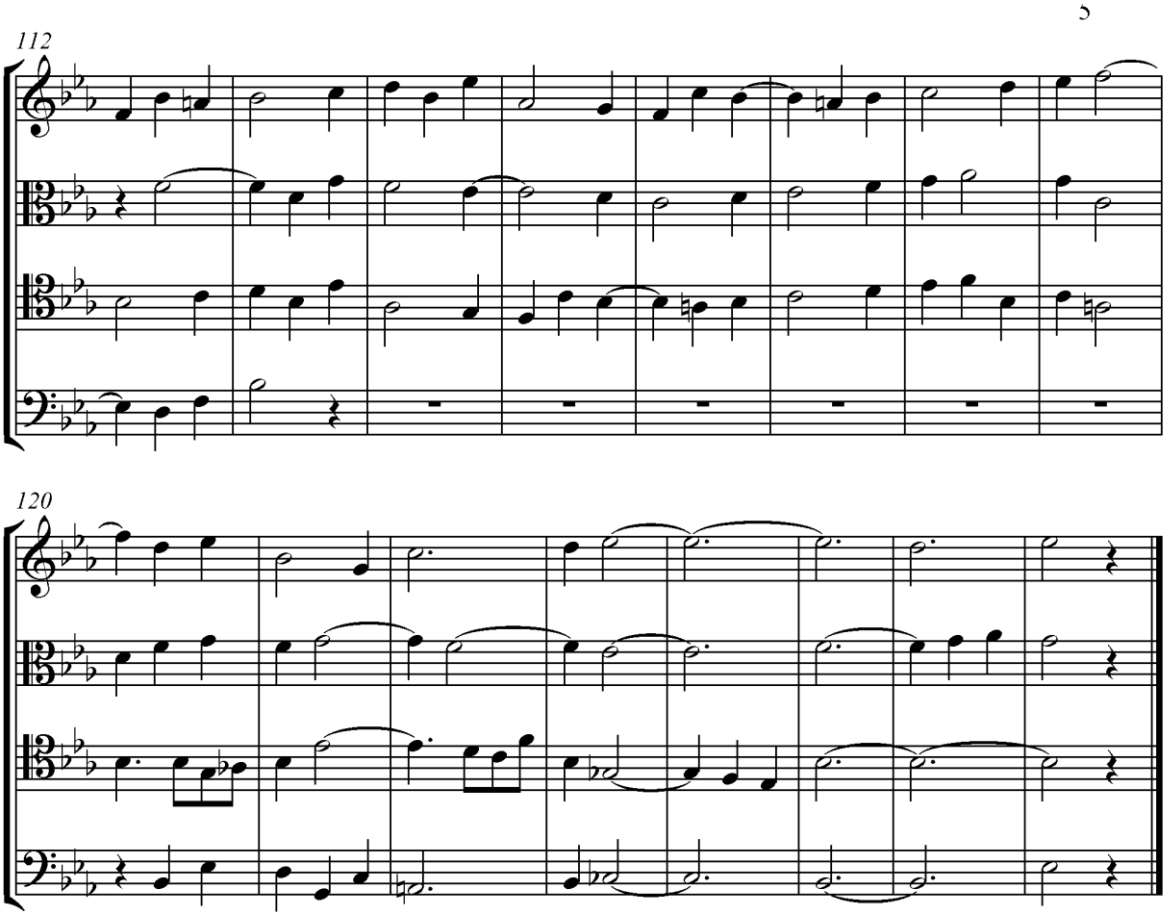
[88] NOTY?? Tato epizoda prochází několika tóninami, které nejsou příbuzné, ale realizuje se to jenom velmi přechodně a bez návratu subjektu. Pokud se k tomu naskytne příležitost, může se to udělat za těchto dvou podmínek.


10
20


2
30
39
48


56
65
74


84
93
102



Příklad 487

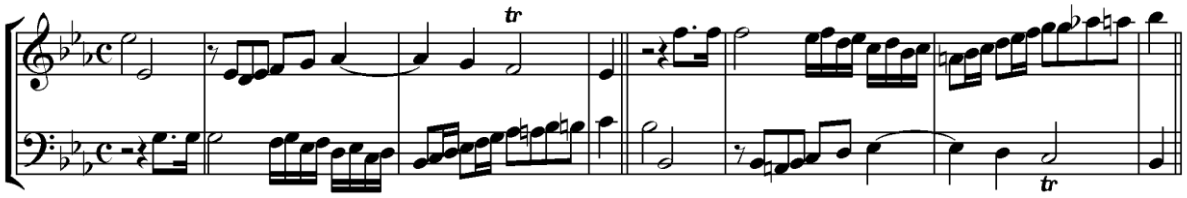
Do dvojité fugy tato verze se samostatným exponováním každého subjektu před jejich spojením vnáší více rozmanitosti.

Již jsme si řekli, že oba subjekty mohou být také v kontrapunktu v decimě nebo v duodecimě.

2. O fuze v kontrapunktu v decimě

Existuje málo fug v kontrapunktu v decimě. Nicméně fuga tohoto druhu se může stát zajímavou, když máme štěstí na nalezení působivého kontrapunktu a dokážeme ho vhodně využít. Dosud nikdy nebyla stanovena pevná pravidla vytvoření expozice a provedení tohoto

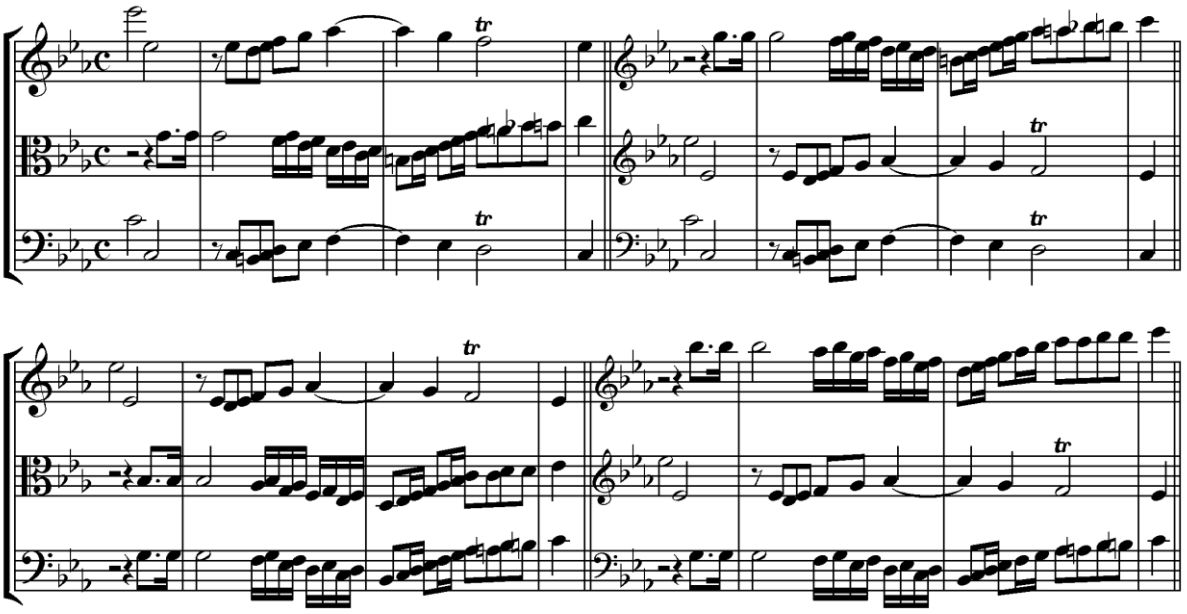
typu fugy. Nicméně je lze snadno stanovit. V příkladu č. 488 si předvedeme dva subjekty pro instrumentální fugu v kontrapunktu v decimě, nebo spíše v kontrapunktu v septdecimě.[89]



Příklad 488

Kontrasubjekt ve výše uvedené odpovědi hraje hodně pozoruhodnou roli. Abychom se přesvědčili, že je to správná odpověď, postačí, když si vzpomeneme, že v tomto kontrapunktu se sexta v převratu stává kvintou.[90] Proto se na začátku subjektu sexta *g* - *es* stává kvintou *hes* - *f* na začátku odpovědi atd.

Tento kontrapunkt vždy poskytuje čtyři tříhlasy (*tria*) (viz příklad č. 489).[91]



[89] NOTY?? Je to hlavní subjekt, nebo zadaný subjekt, který musí mít pravidelnou odpověď. Kontrasubjekt tvoří svou odpověď podle povahy kontrapunktu.

[90] Viz kapitolu o tomto kontrapunktu na s. 741??

[91] Je zde tón *h*, zatímco původně zde byl v kontrasubjektu tón *hes*. Když to situace vyžaduje, můžeme v tomto kontrapunktu změnit jeden tón kontrasubjektu. Zde se nacházíme v c moll podle připojeného basu, který zdvojuje subjekt ve spodní tercii, což ospravedlňuje tuto alteraci.

Příklad č. 489

Právě tyto čtyři tříhlasy (tria) tvoří materiál fugy v decimě.

Čtyřhlasá expozice této fugy se musí tvořit následovně:

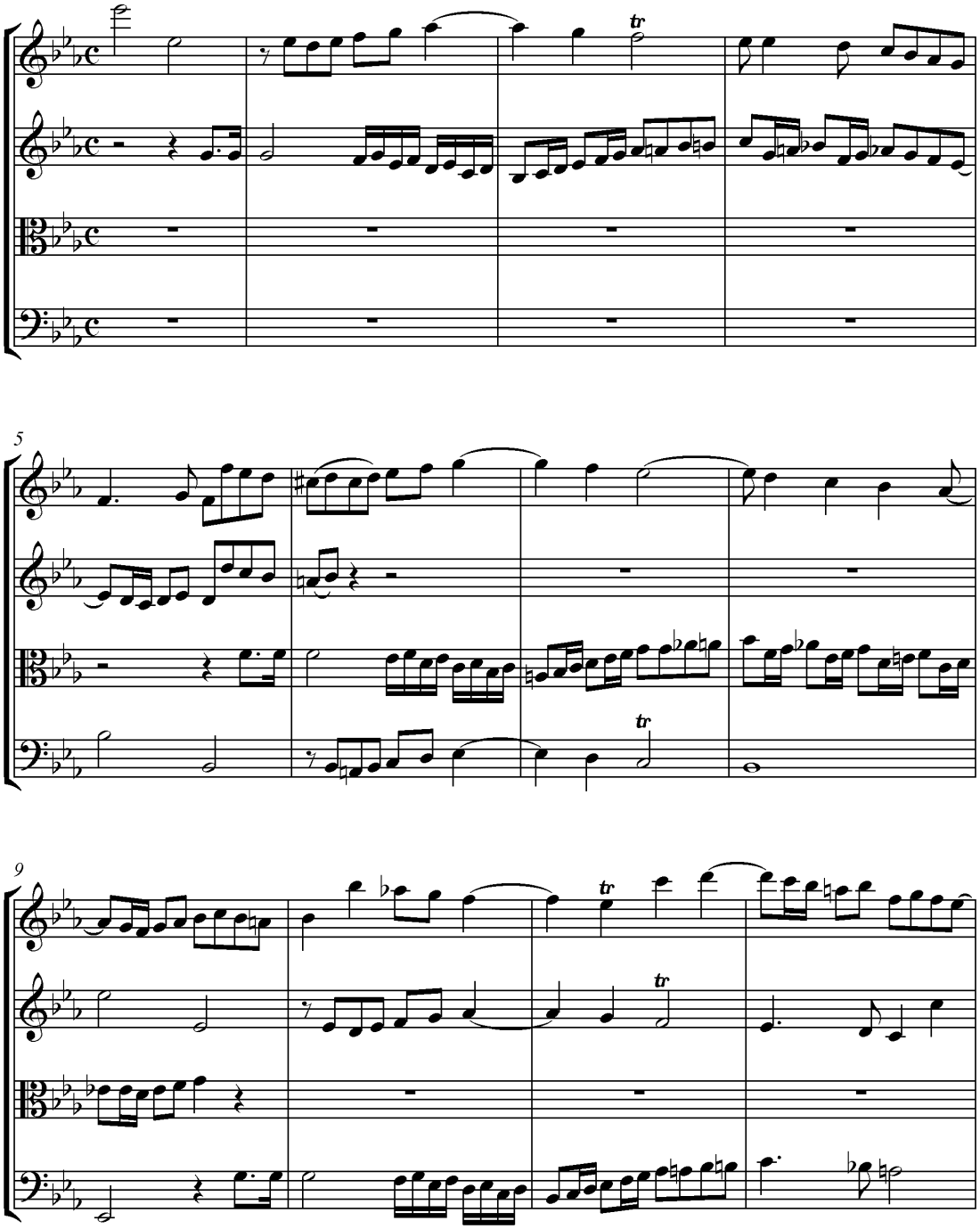
1. Oba subjekty bez převratu a samostatně.
2. Odpověď v kontrapunktu, převrácená v decimě a doprovázená třetím hlasem.
3. Oba subjekty bez převratu a doprovázené třetím hlasem.
4. Odpověď v kontrapunktu, převrácená v decimě a doprovázená jedním nebo dvěma hlasy.

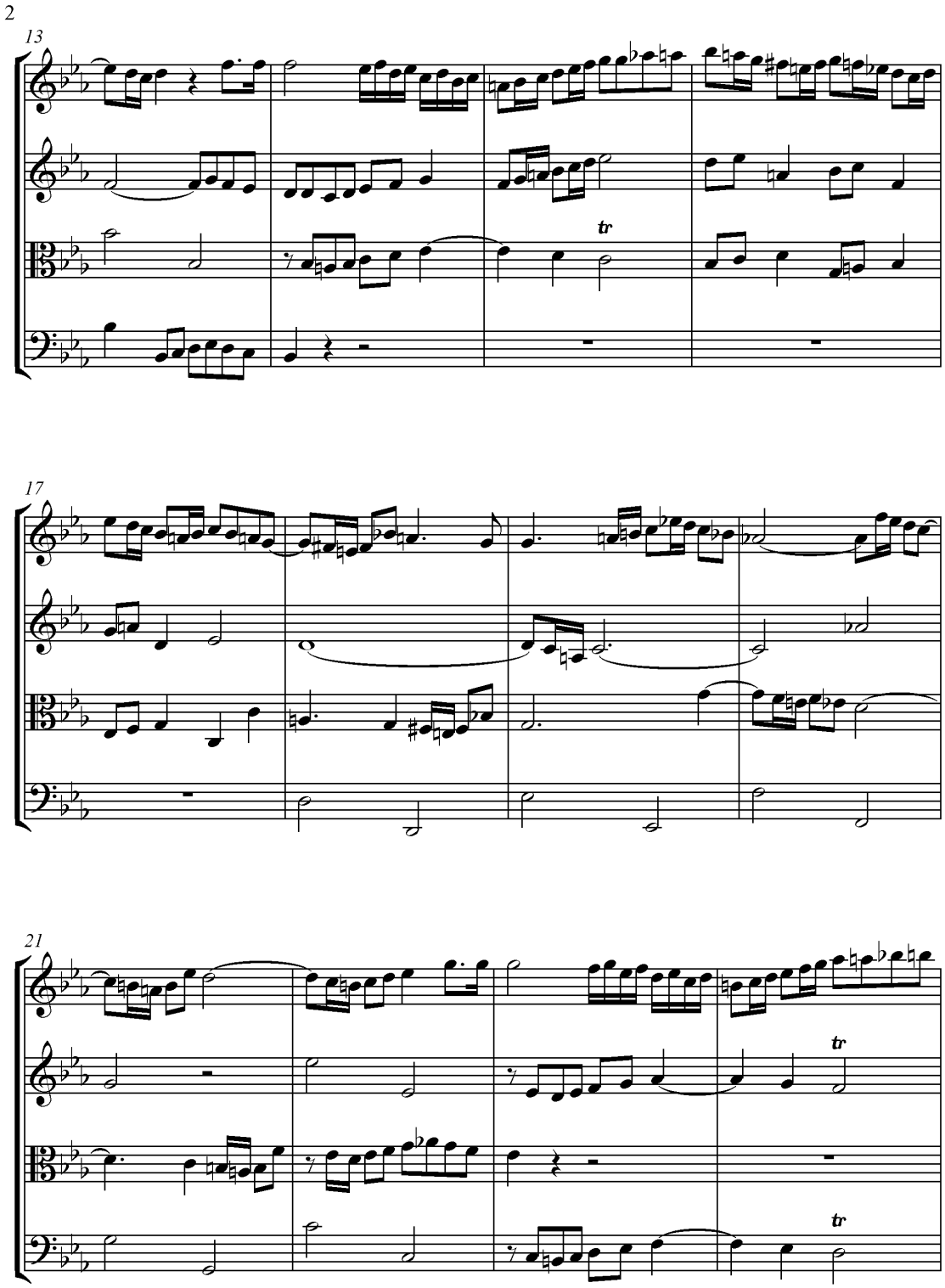
Kontraexpozice není povinná, ale pokud se realizuje, začíná odpovědí v převratném kontrapunktu v decimě, po níž následují oba subjekty bez převratu.

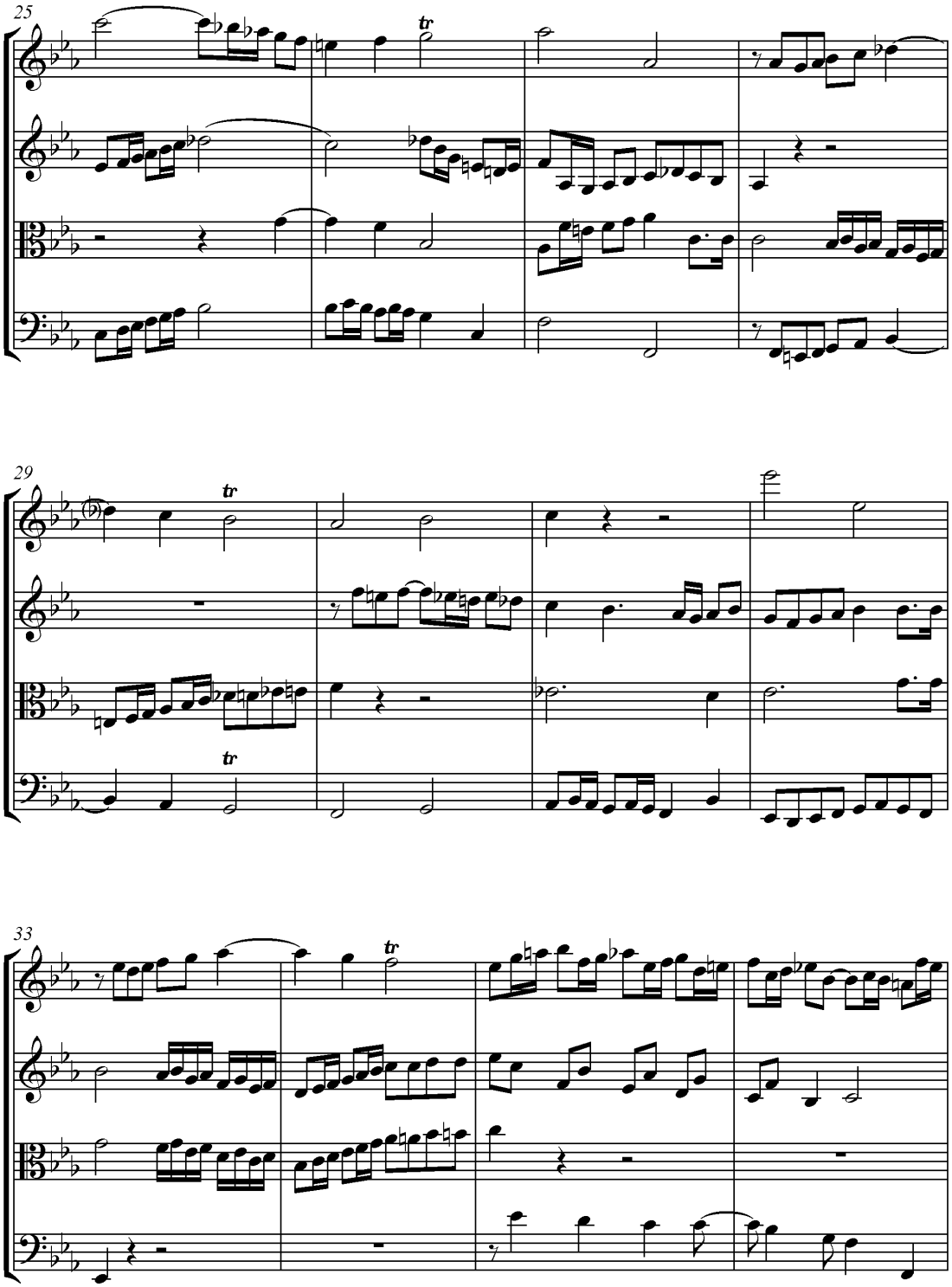
Je dobré, když hlavní subjekt zvolíme tak, aby v odpovědi nemusely proběhnout žádné změny.

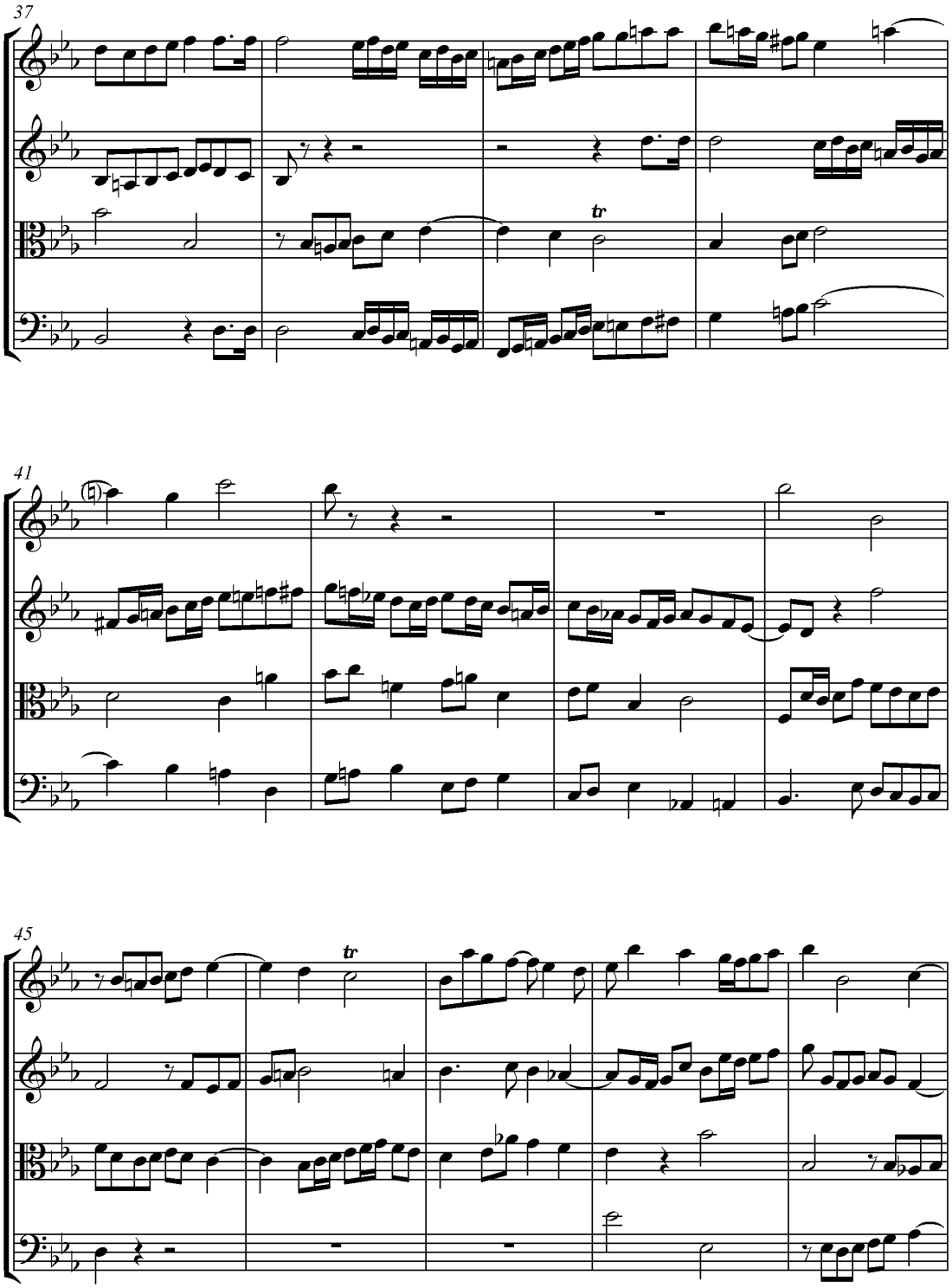
Po dokončení expozice se snažíme využít čtyři tříhlasy (tria), které od sebe oddělujeme krátkými epizodami. Potom přicházejí těsny, imitace, prodleva atd. V příkladu č. 490 si předvedeme analyzovanou fugu v kontrapunktu v decimě, která je vytvořena ze dvou předcházejících subjektů.

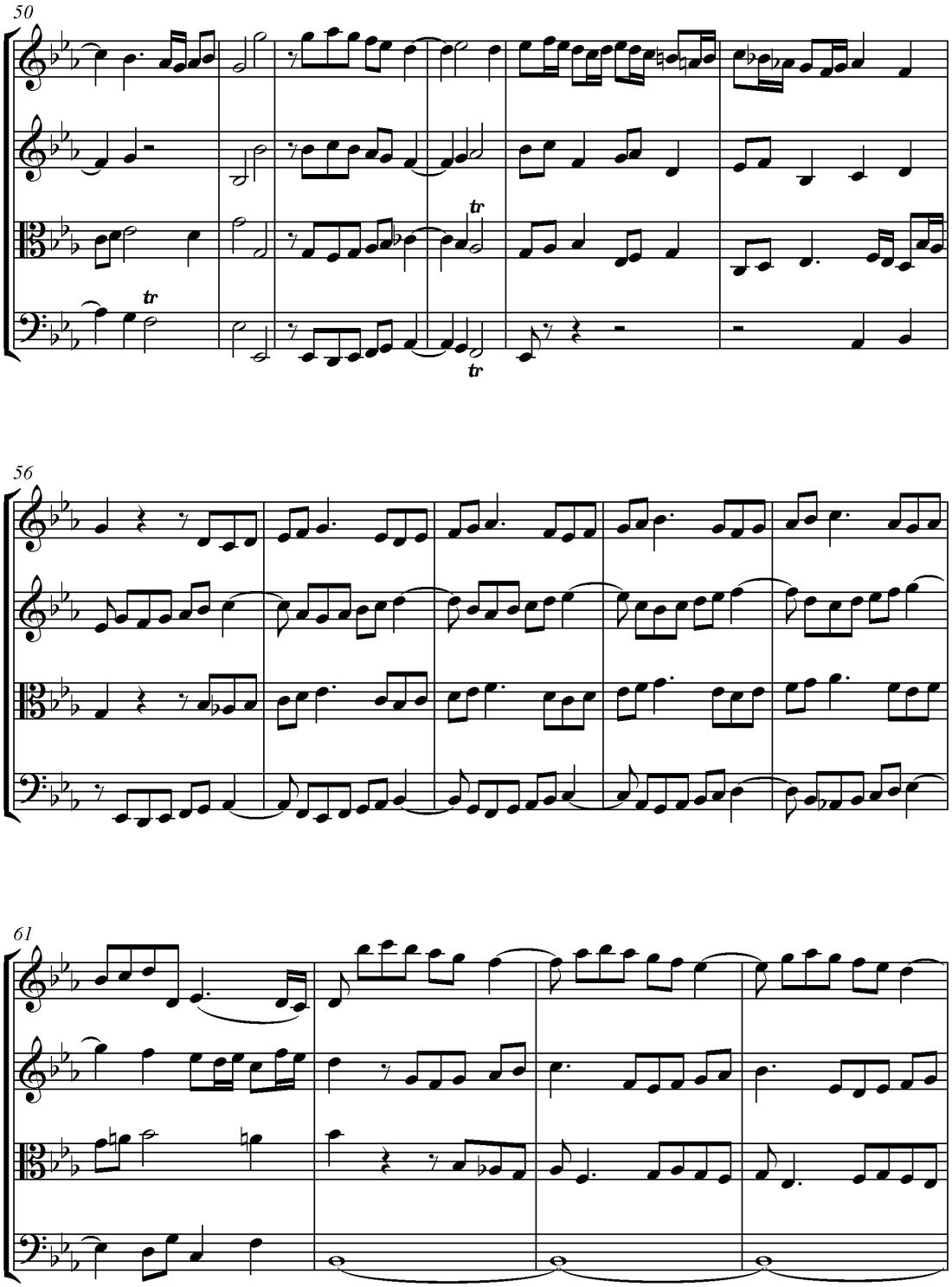
Dvojitá fuga v kontrapunktu v decimě

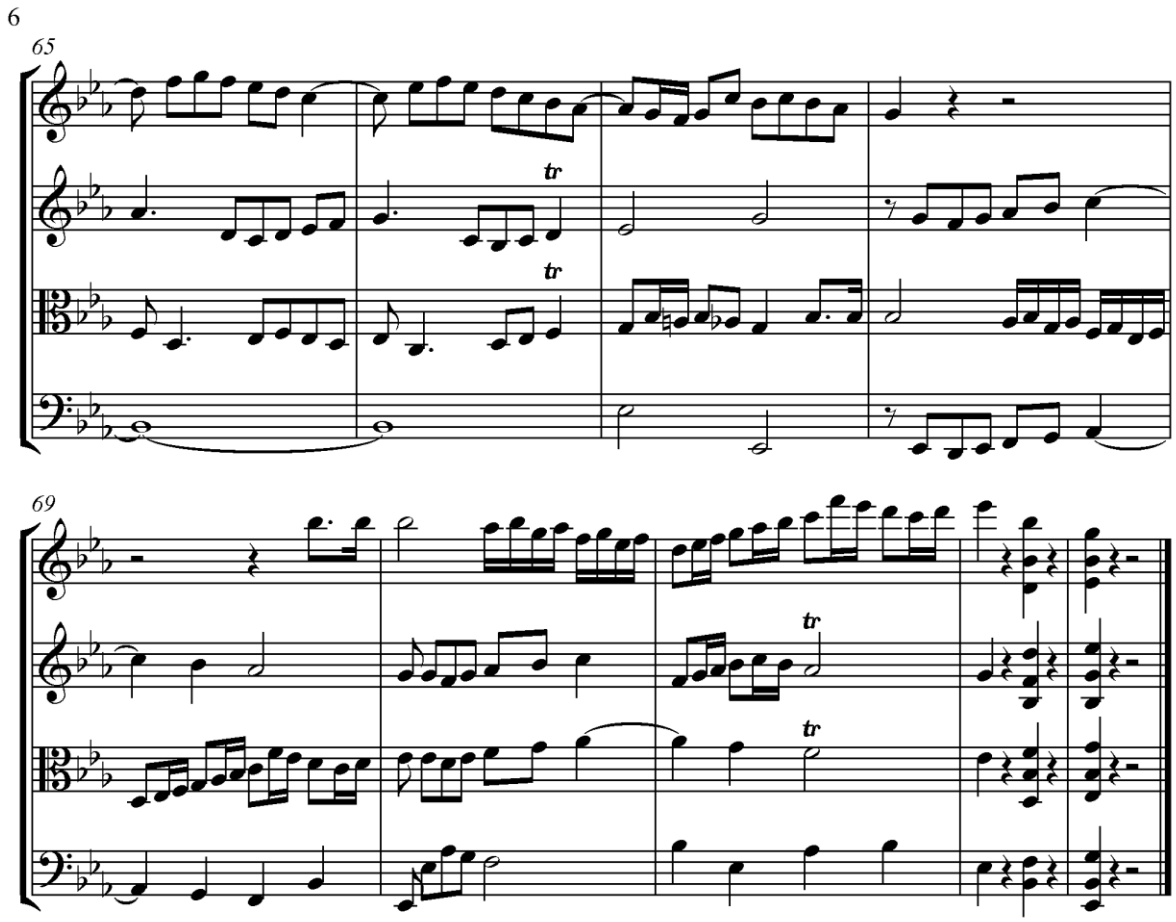

tr
5
tr
9
tr
tr


2
13
tr
17
21
tr
tr


25
tr
29
tr
tr
33
tr


37
tr
41
45
tr


50
tr
tr
tr
56
61



Příklad 490

3. O fuze v duodecimě

Vytvoříme harmonii o dvou subjektech v kontrapunktu v duodecimě (viz kapitolu o tomto kontrapunktu).

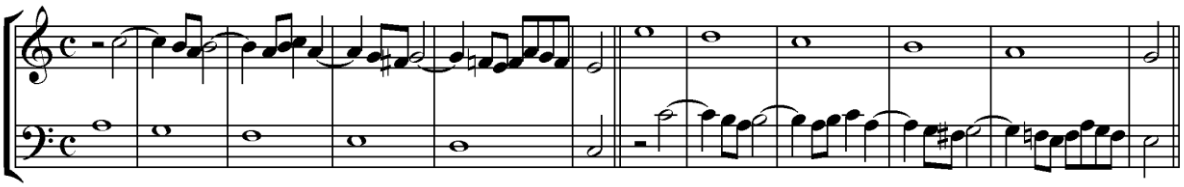
Čtyřhlasá expozice musí být v kontrapunktu v duodecimě a utvořena následujícím způsobem:

1. Oba subjekty v nepřevratném kontrapunktu.
2. Odpověď v převrtaném kontrapunktu v duodecimě.

   Hlavní subjekt musí mít pravidelnou odpověď.
3. Oba subjekty bez převratu.
4. Odpověď v převratném kontrapunktu. Pokud se realizuje kontraexpozice, tvoří se následujícím způsobem.

A) Oba subjekty převráceny v odpovědi a kontrapunktu.

B) Oba subjekty v nepřevratném kontrapunktu. V průběhu fugy se kontrapunkt používá, když se využívají oba spojené subjekty. Tento kontrapunkt akceptuje různé modifikace prostřednictvím doprovodných hlasů, které jsou k němu připojeny. V příkladu č. 491 si předvedeme dva subjekty v kontrapunktu v duodecimě, které budou sloužit k vytvoření následující instrumentální fugy.



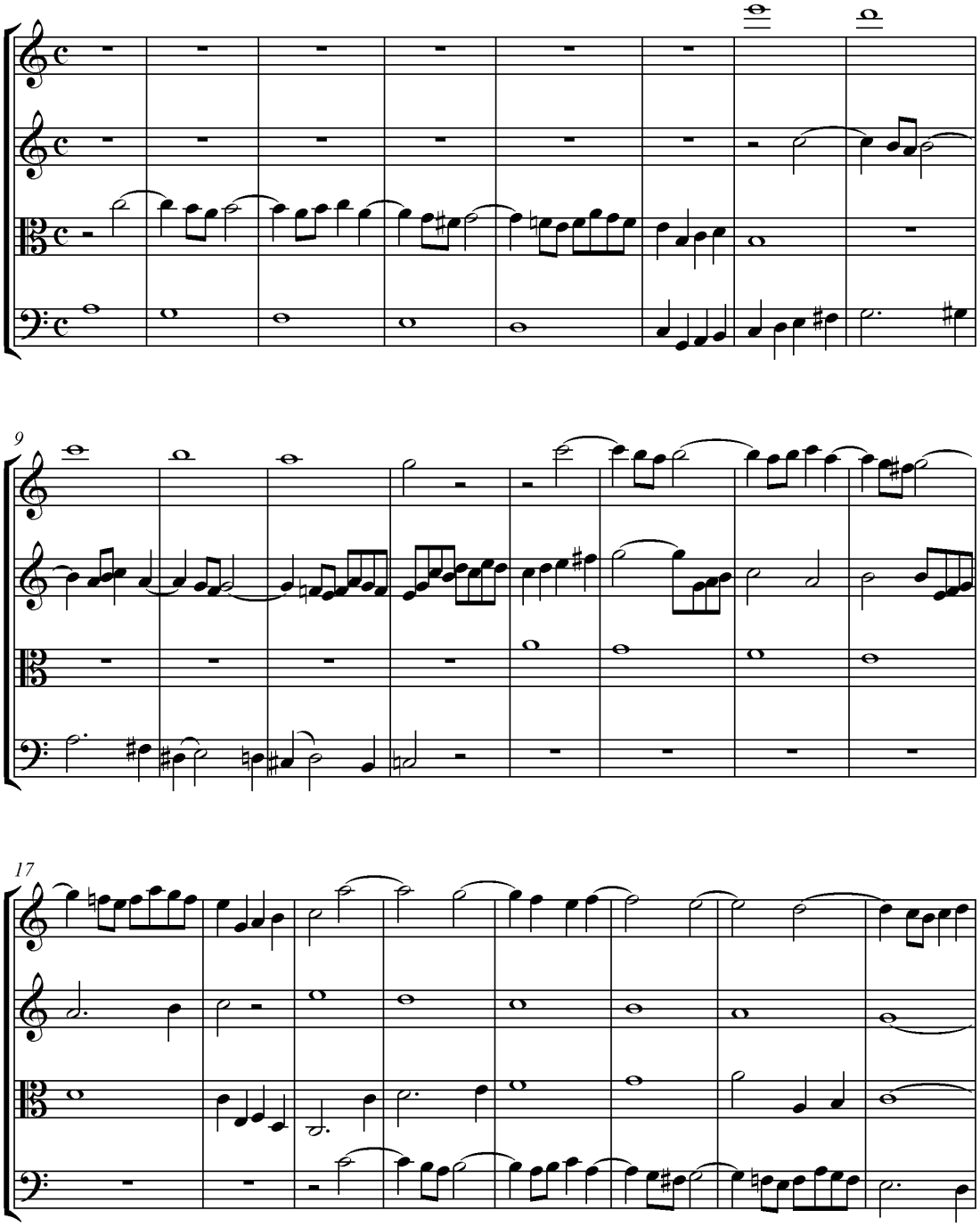
Příklad 491

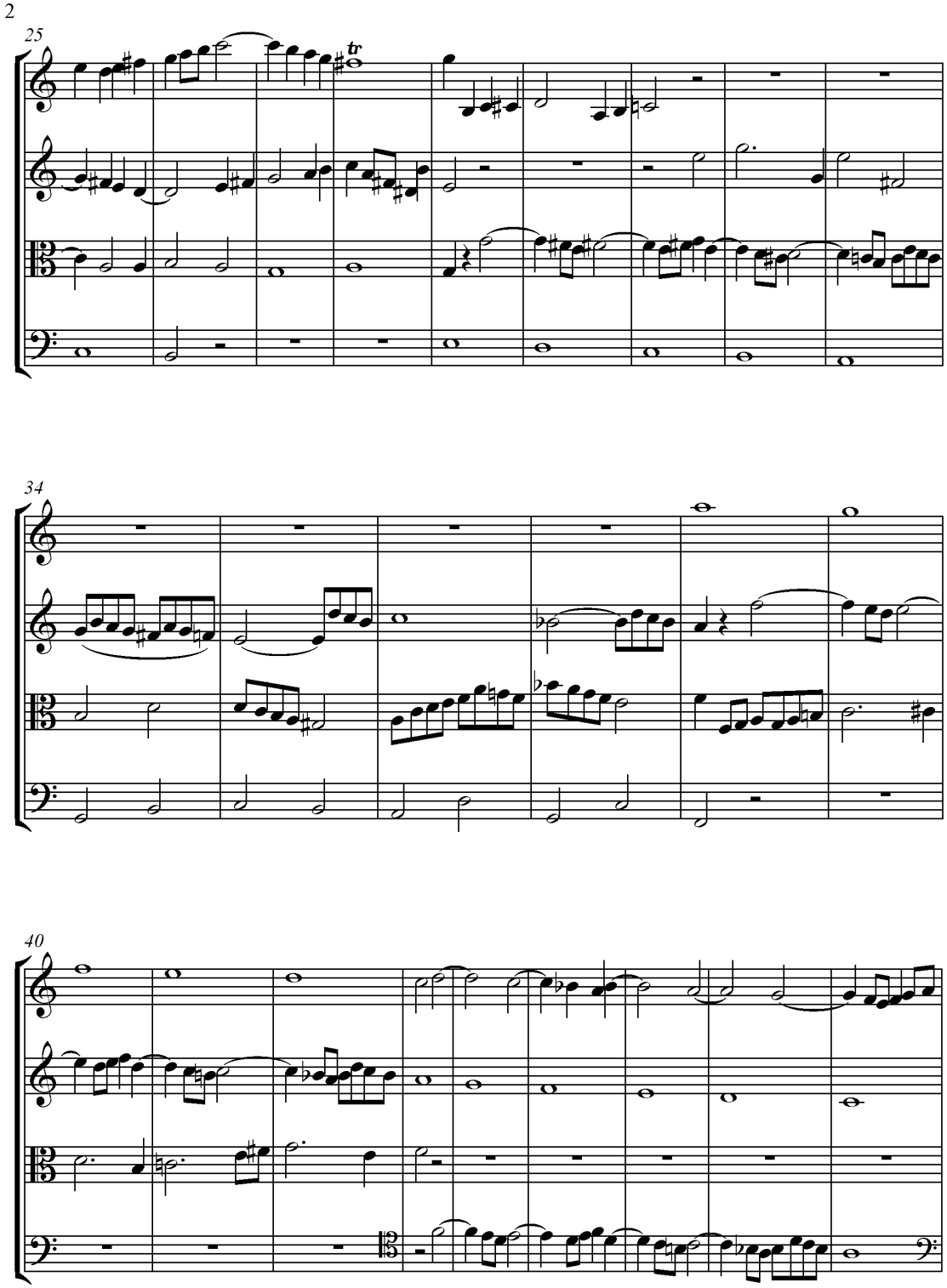
Odpověď kontrasubjektu hraje v tomto kontrapunktu rovněž pozoruhodnou roli. Mezi kontrasubjektem a jeho odpovědí není nejmenší rozdíl.

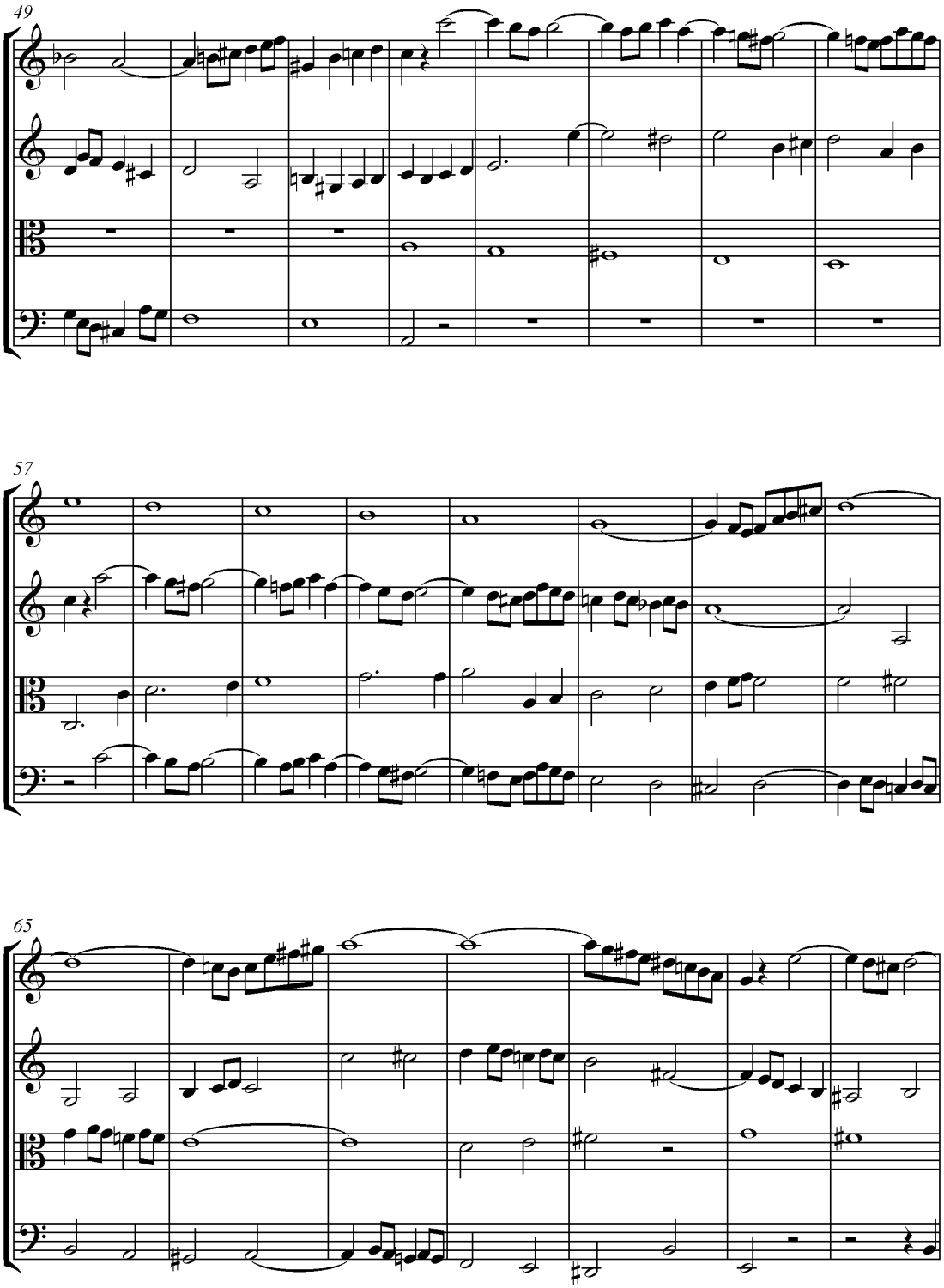
Fuga v duodecimě[92] [93]

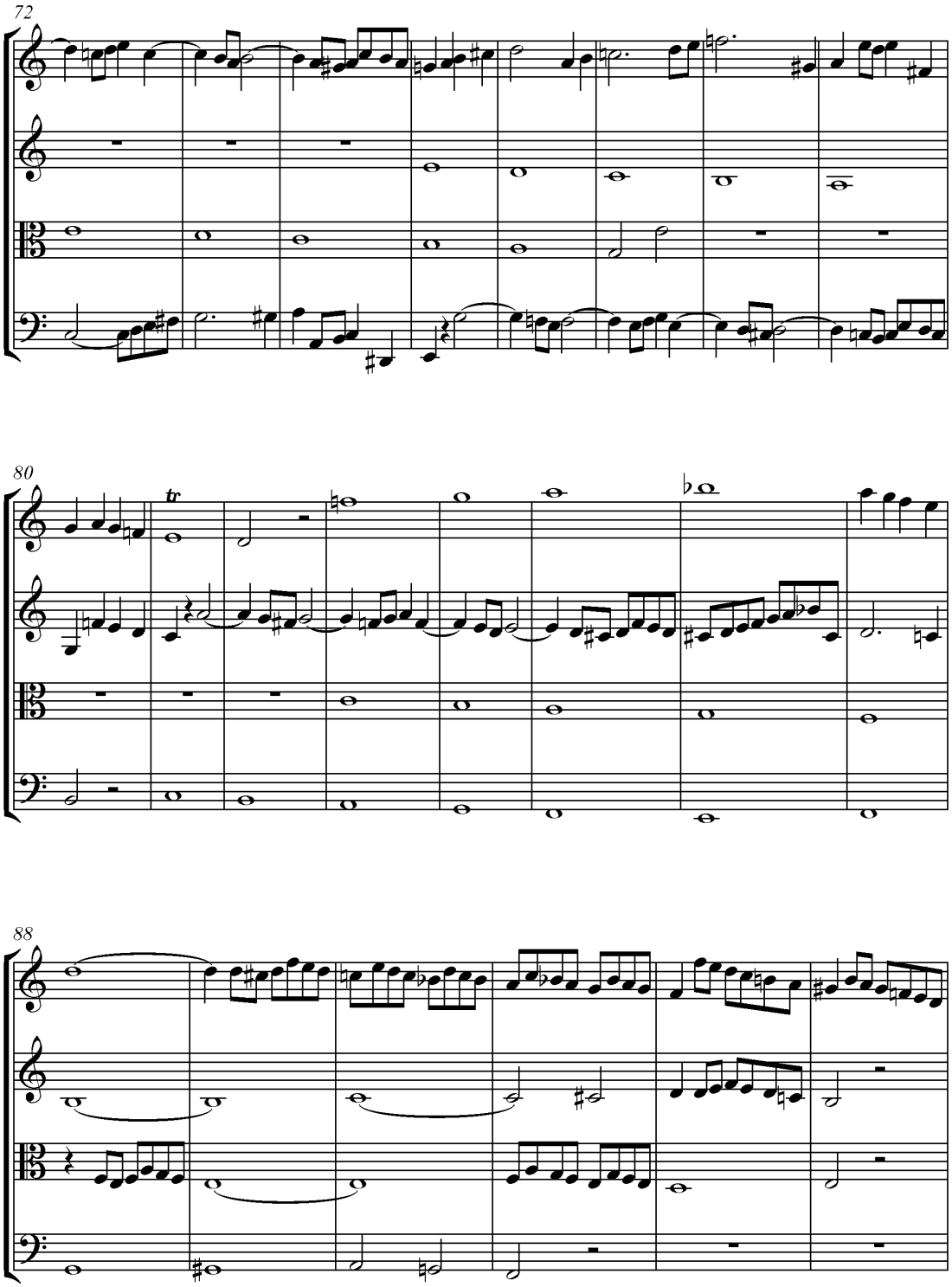
[92] NOTY?? Kontrapunkt zde znamená, že oba subjekty jsou zde spojeny tak, jak byly původně vytvořeny.

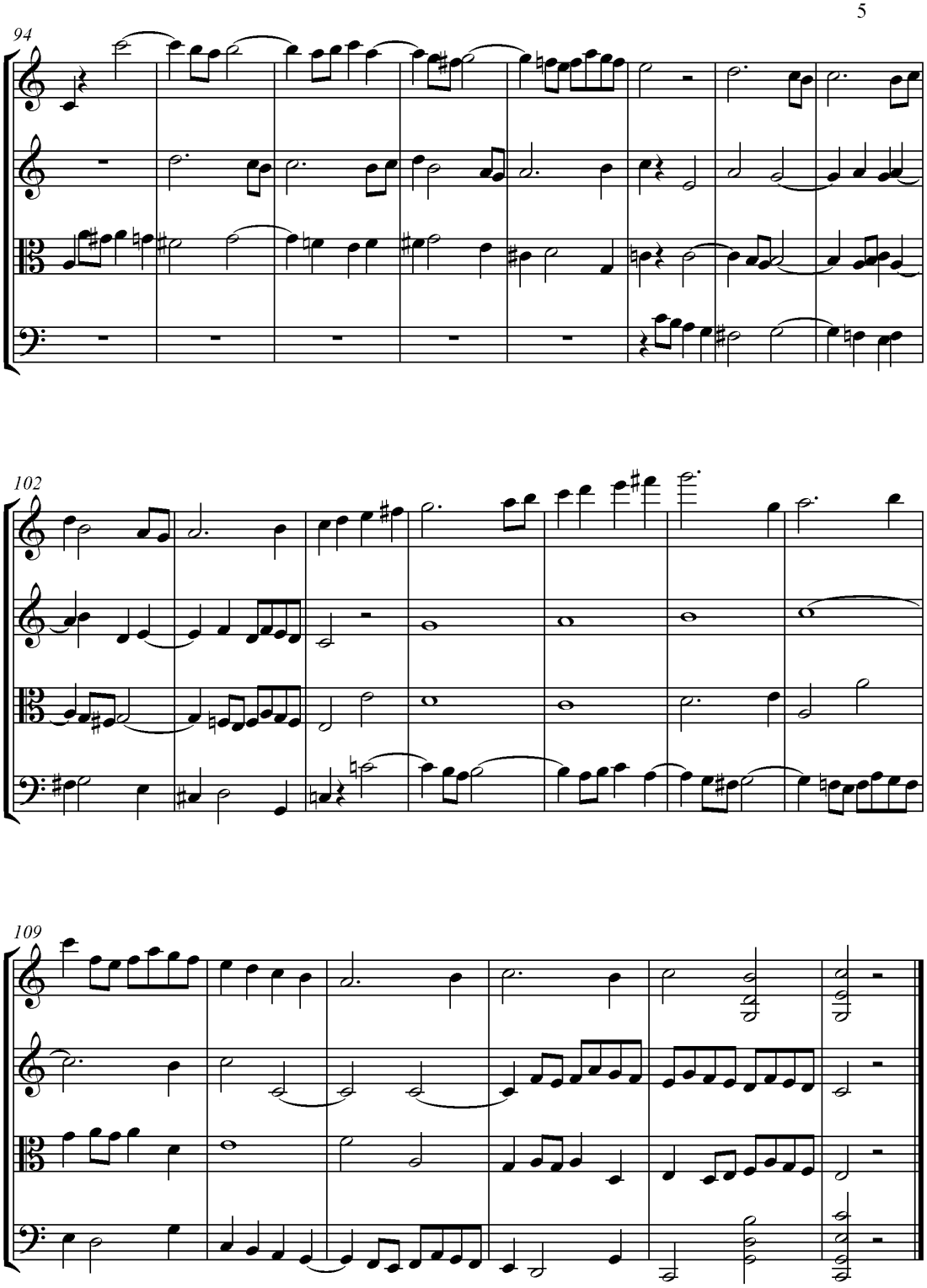
[93] NOTY?? Tento kontrapunkt v duodecimě lze náhodou převrátit současně v oktávě.


9
17


2
25
tr
34
40


49
57
65


72
80
tr
88



Příklad 492

Ze všech fug s více než jedním subjektem jsou fugy se dvěma subjekty pro posluchače nejjasnější a nejsnadnější k pochopení.

4. O fuze se třemi subjekty

Fuga s několika subjekty se stává nerealizovatelnou, pokud tyto subjekty nejsou mezi sebou dostatečně odlišené. Fuga se třemi subjekty není obtížnější na vytvoření než fuga se dvěma subjekty. Dá se říci, že jednou nalezené subjekty tvoří polovinu práce na fuze. Abychom vytvořili fugu se třemi subjekty, musí být v takovém případě harmonie v trojitém kontrapunktu. Viz kapitolu o tomto kontrapunktu (s. 731??).

Všechno, co jsme si řekli o dvojité fuze, je současně použitelné na fugu se třemi subjekty, s výjimkou toho, že třetí subjekt se rovněž podílí na kombinacích materiálu fugy. Tři spojené subjekty se používají v expozici, v kontraexpozici a potom ještě třikrát nebo čtyřikrát v průběhu fugy. Občas se subjekt používá také samostatně, nebo ve dvojici: první a druhý, nebo první a třetí, nebo druhý a třetí. Pro vytvoření epizody se vybere část prvního, nebo druhého, nebo třetího subjektu, nebo se vytvoří kánonické provedení se dvěma různými částmi subjektu atd.

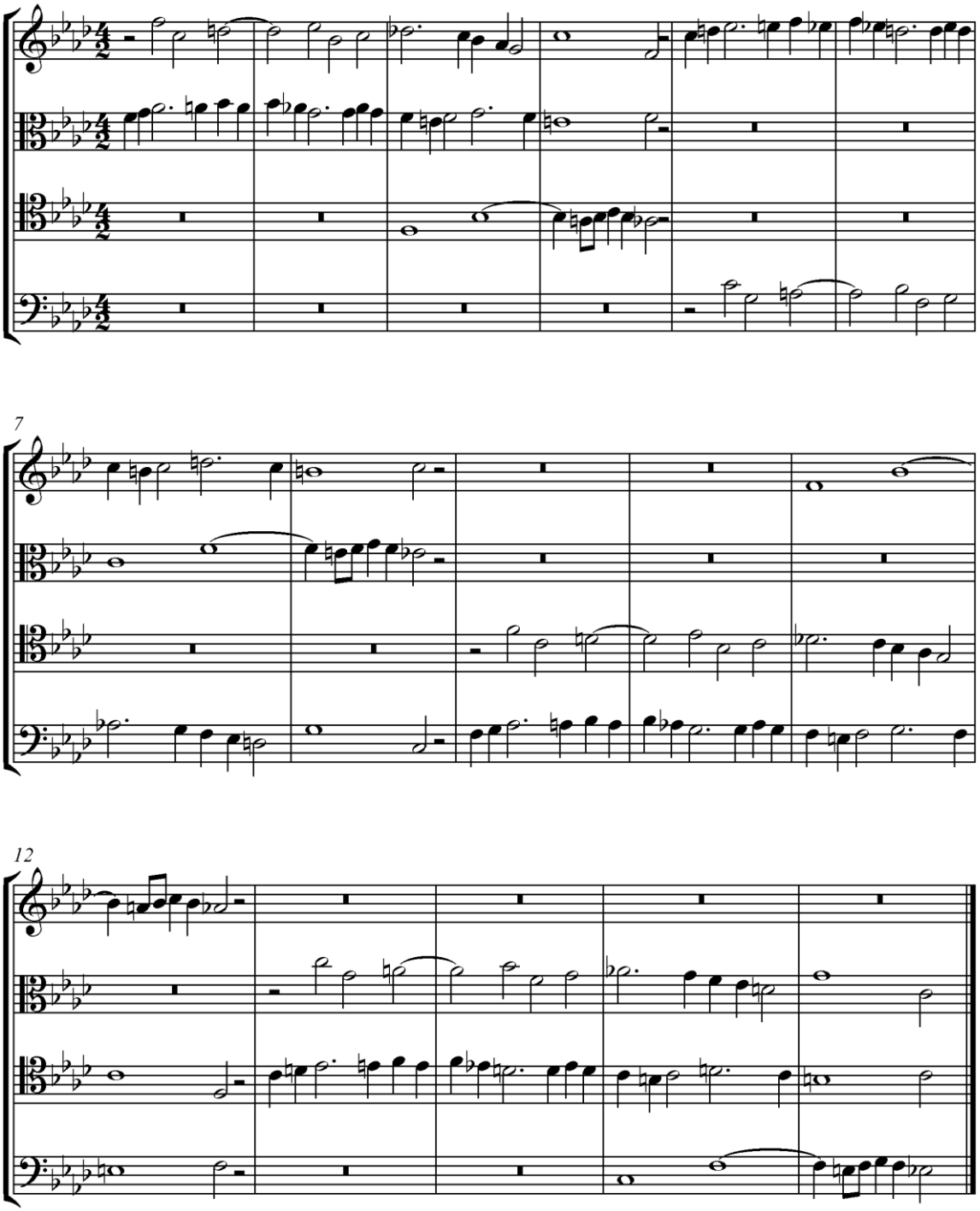
Těsny se tvoří s hlavním subjektem (zvoleným nebo zadaným), protože má vždy pravidelnou odpověď. Imitace se tvoří stejně s jakýmkoli subjektem. Stejně se dělají dvojité imitace s částmi subjektů.

Následující expozice patří mezi nejlepší expozice čtyřhlasé fugy se třemi subjekty.

1. Tři spojené subjekty.
2. Odpověď se třemi spojenými subjekty.
3. Tři spojené subjekty, ale každý subjekt v jiné oktávě než poprvé.
4. Odpověď se třemi spojenými subjekty, ale každý subjekt v jiné oktávě než v předcházející odpovědi.

V průběhu této expozice se v každém hlasu musí postupně nechat zaznít všechny tři subjekty. Kontrapunkt nabízí všechna ulehčení pro převrat hlasů, které se mohou křížit, když

to bude pokládáno vhodné. Viděli jsme, že v *dvojité* fuze se dělají *simultánně* dvě expozice. Zde se dělají *simultánně* tři expozice (viz příklad č. 493).[94]



[94] NOTY?? Hlavní subjekt je zde označen číslicí 2, protože nenastupuje jako první, což se často stává, když subjektu předchází pomlka, a v takovém případě jeden z kontrasubjektů může nastoupit před ním, a proto je označen číslicí 1.

Příklad 493

Při analýze této expozice zjišťujeme, že se v ní každý subjekt exponuje jako v jednoduché fuze. Uspořádání, ve kterém zde každý hlas postupně vytvoří tři subjekty, je následující:

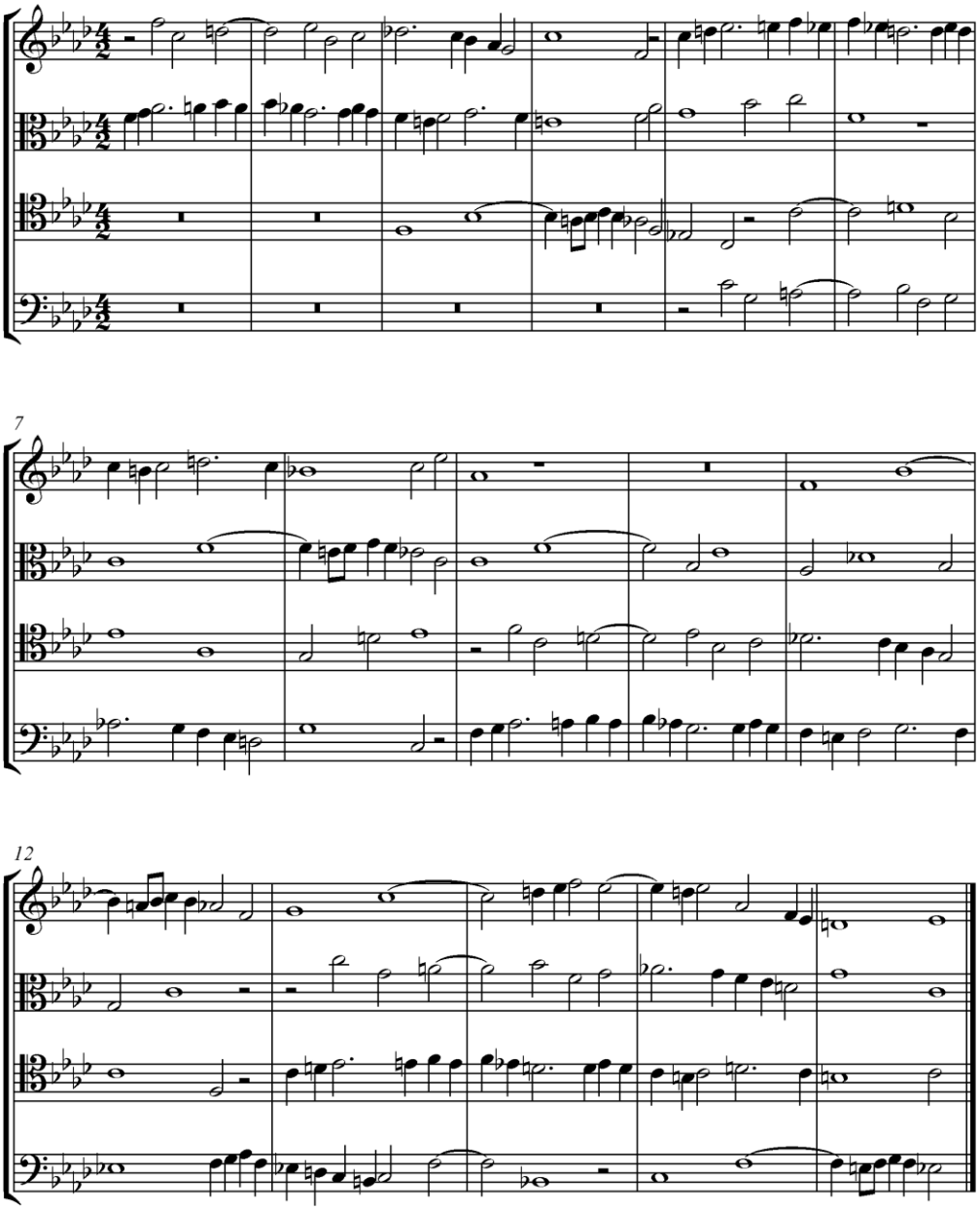
Soprán: 2. subjekt, 1. subjekt, 3. subjekt;

Alt: 1. subjekt, 3. subjekt, 2. subjekt;

Tenor: 3. subjekt, 2. subjekt, 1. subjekt;

Bas: 2. subjekt, 1. subjekt, 3. subjekt.

Takty, v nichž se nenachází ani pauzy, ani tóny, mohou obsahovat doprovodné tóny kontrapunktu (viz příklad č. 494).

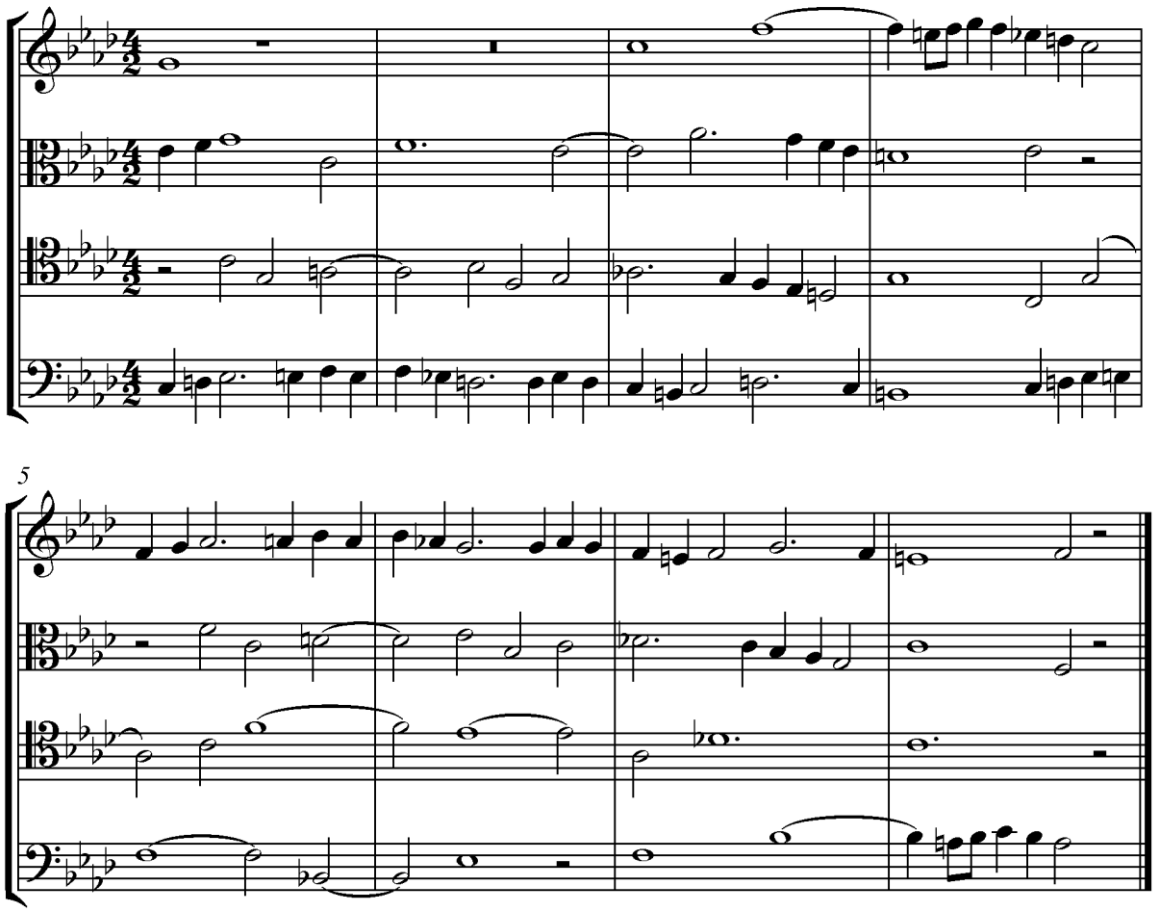


Příklad 494

Po expozici se dělá epizoda, aby se dospělo ke kontraexpozici, pokud ji chceme vytvořit. Tvoří se následovně:

1. Odpověď se třemi spojenými subjekty.
2. Tři subjekty.

V kontraexpozici se hlasy rozmisťují jinak než v hlavní expozici (viz příklad č. 495).[95]



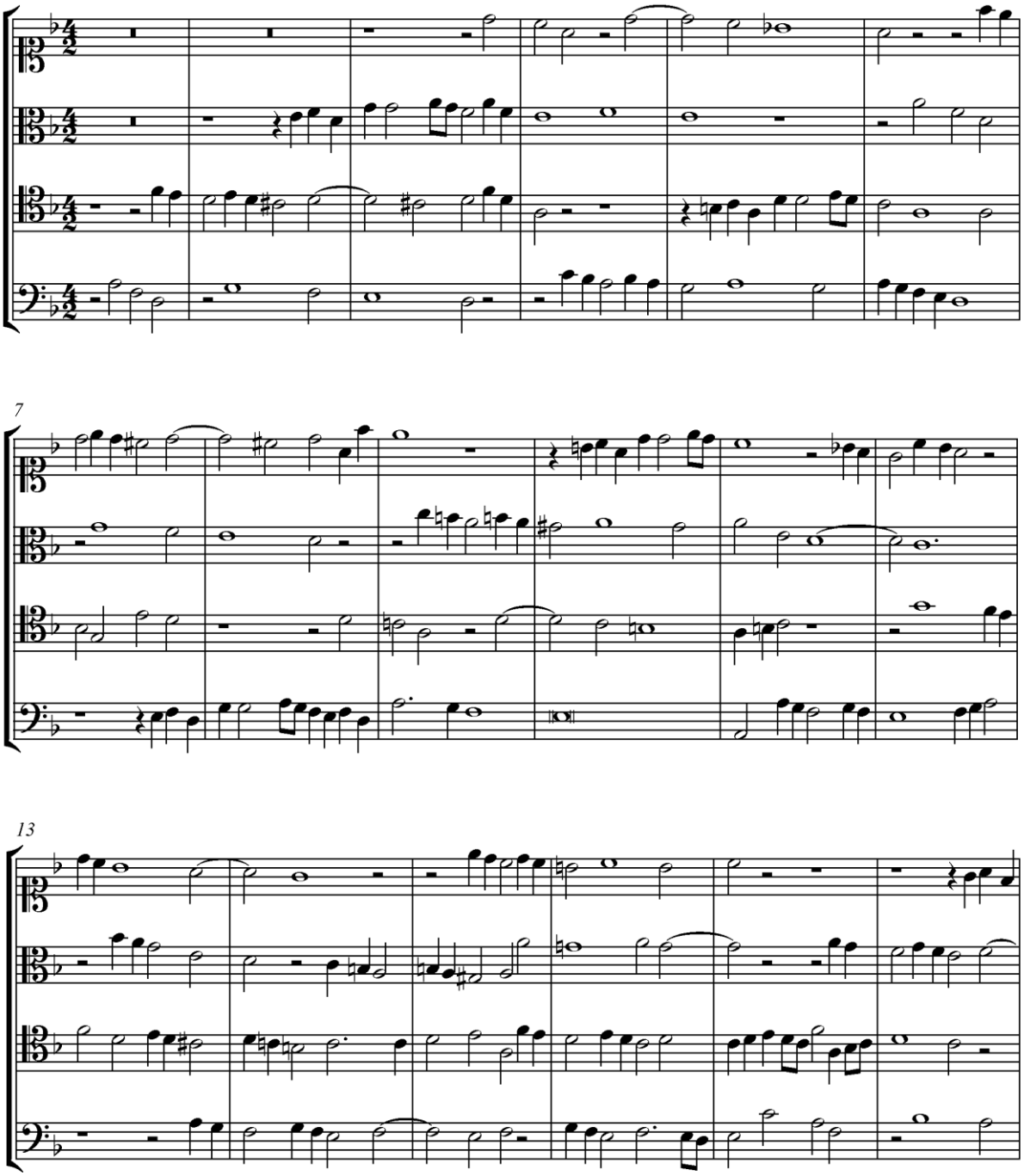
Příklad 495

Po kontraexpozici se použijí těsny, imitace, prodleva, kánon a závěr. V průběhu této práce se musí spojení tří subjektů realizovat nejméně dvakrát nebo třikrát.

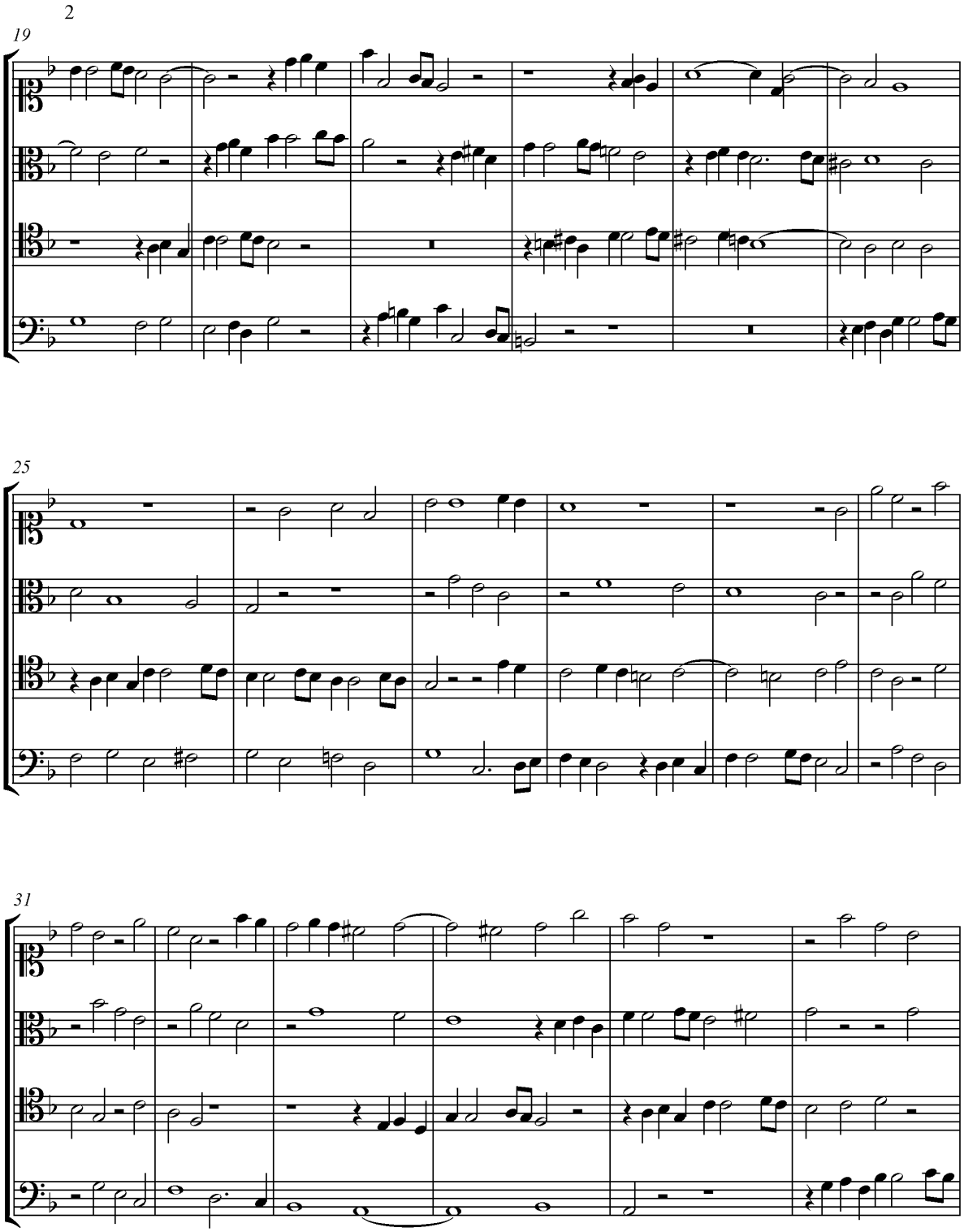
[95] To znamená, že se nemusí *přesně* opakovat to, co již zaznělo dříve.

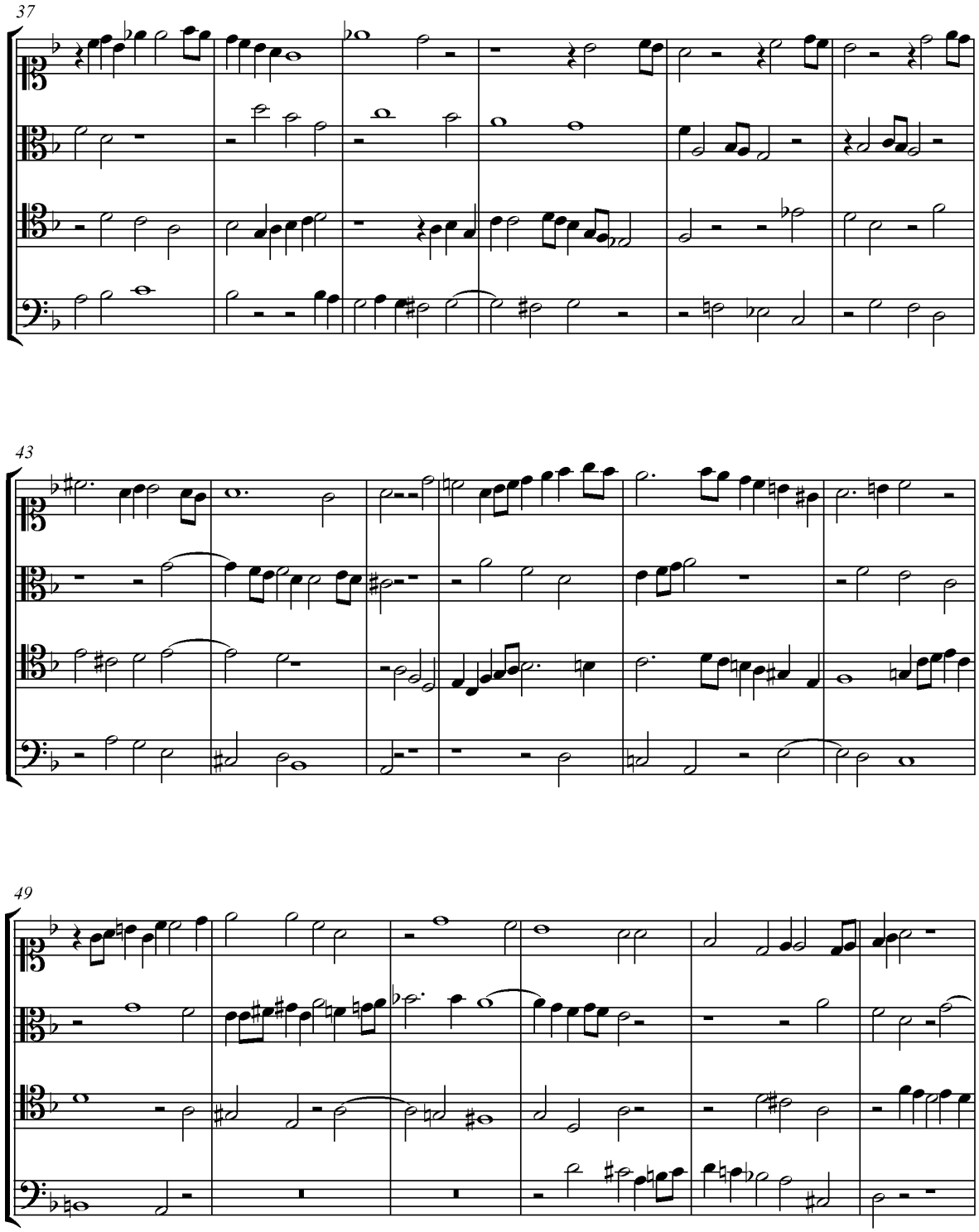
Zanalyzujeme následující fugu, která byla v roce 1824 oceněna francouzským Institutem a zkomponoval ji můj žák A. Barbereau (viz příklad č. 496).

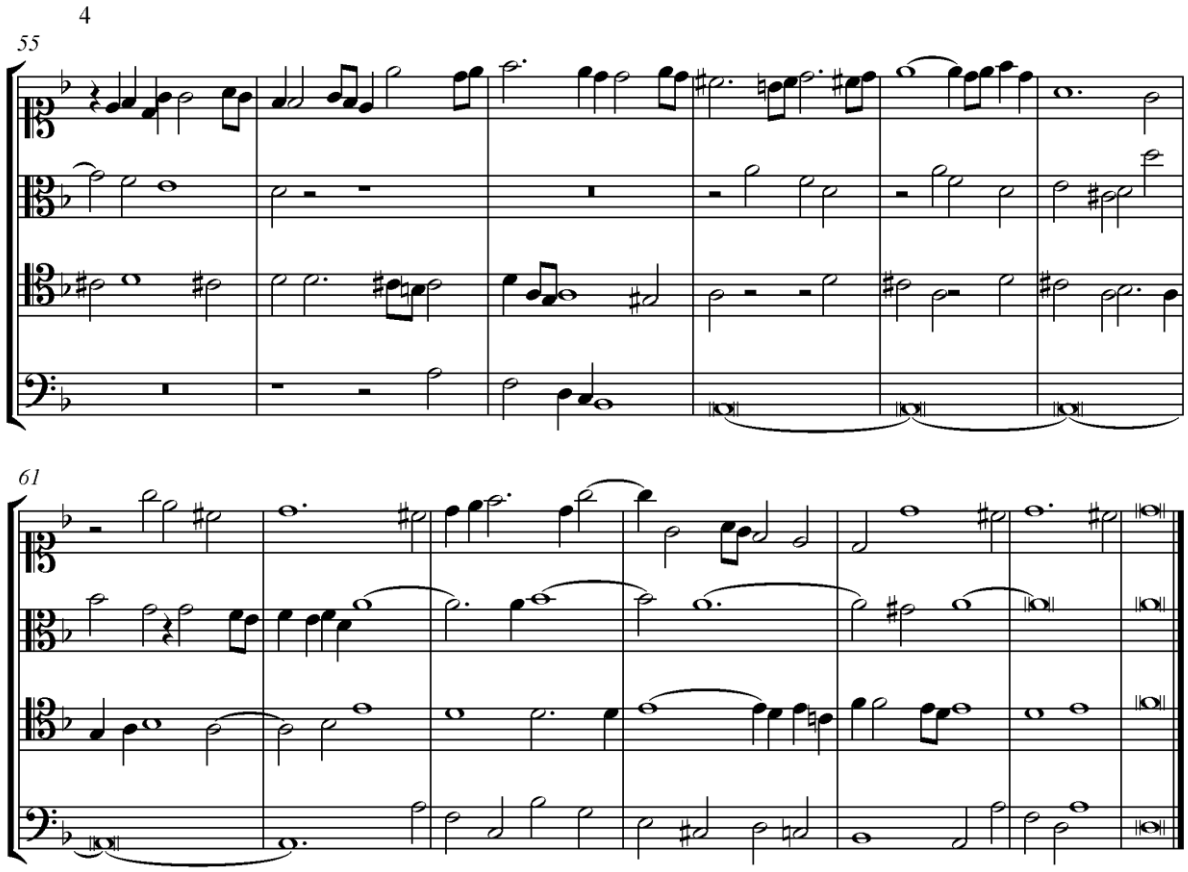
Fuga se třemi subjekty[96]



[96] Subjekty jsou označeny číslicemi 1, 2 a 3. První je zadaný subjekt porotou soutěže.


2
19
25
31


37
43
49

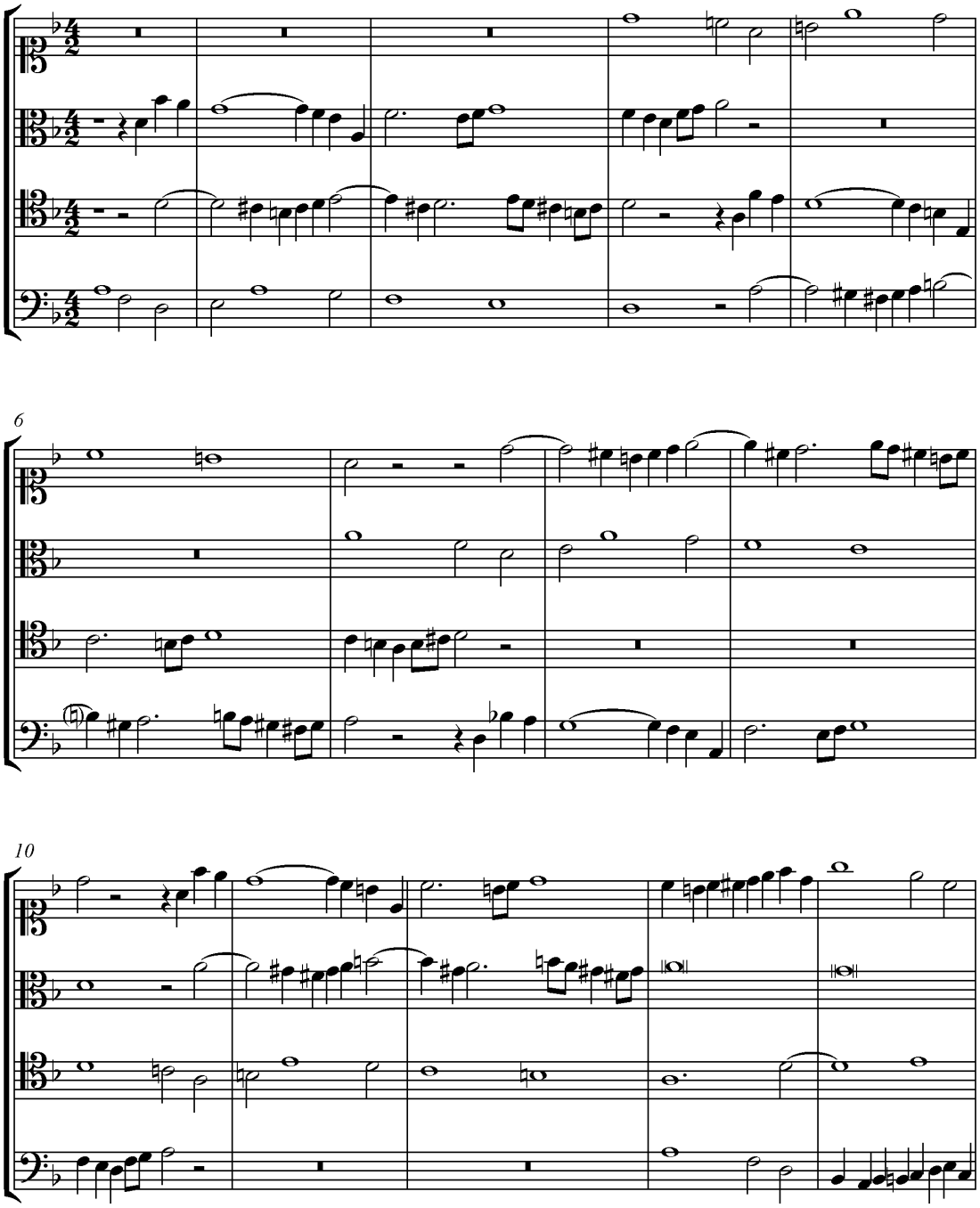


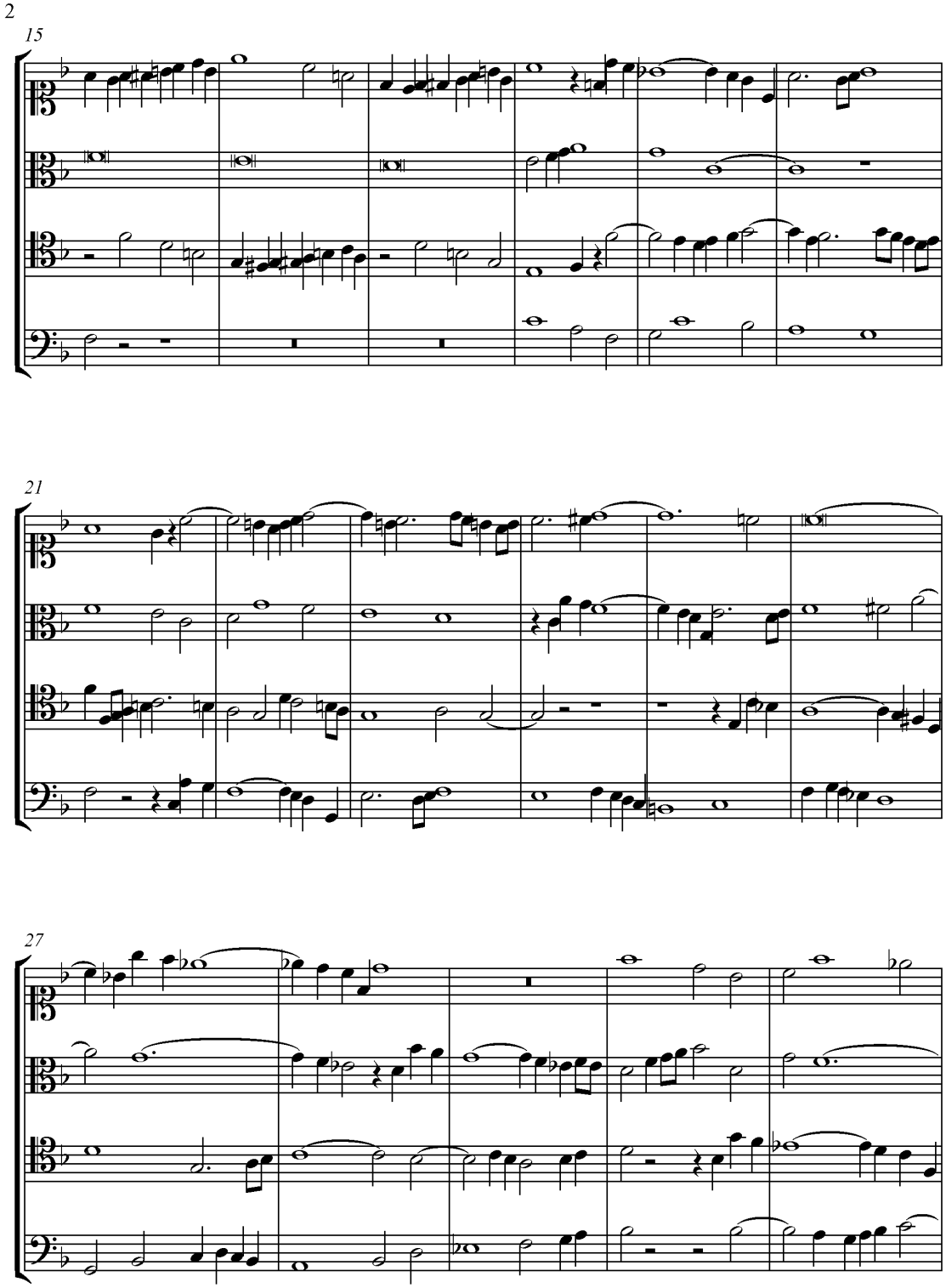
Příklad 496

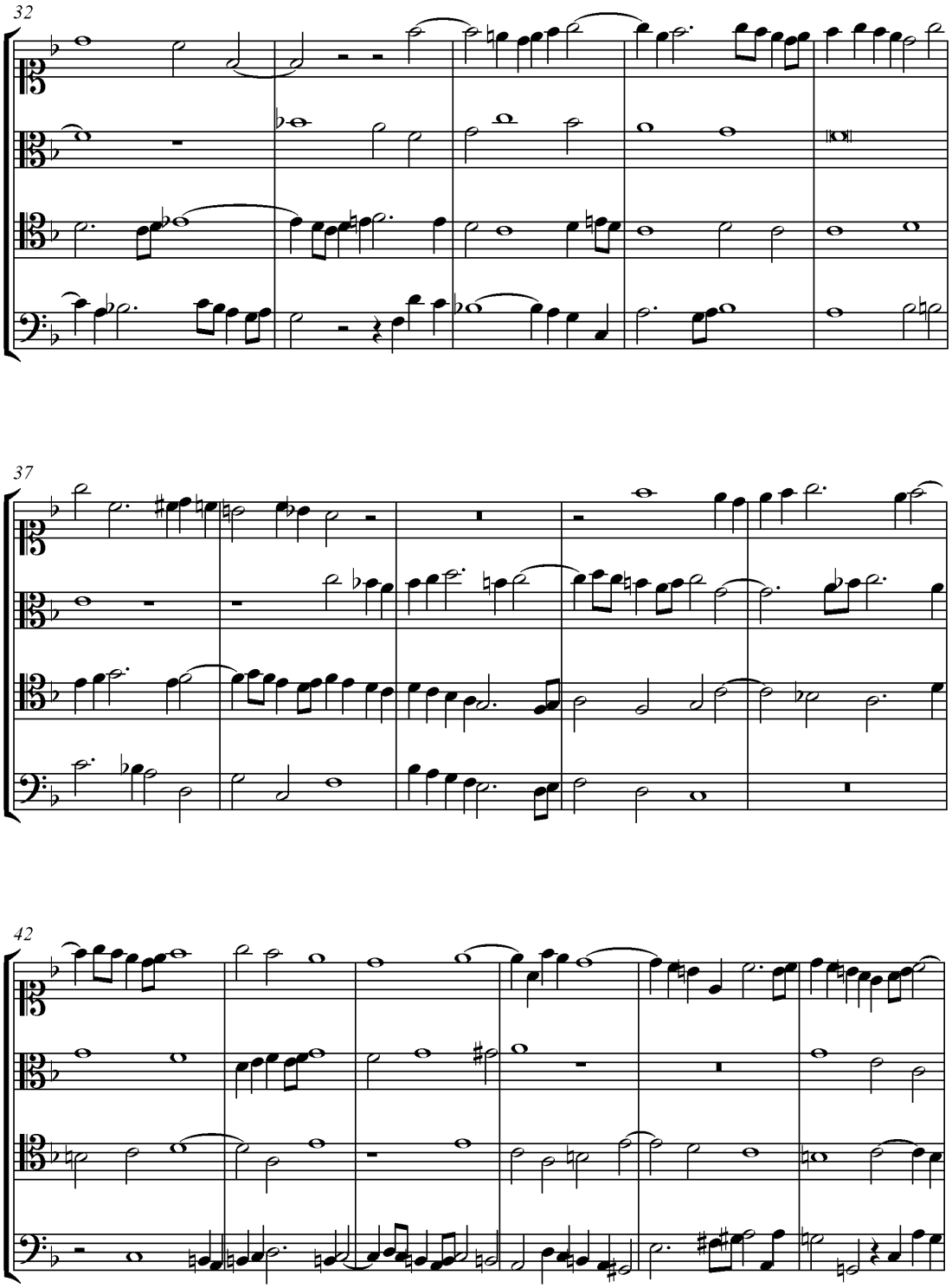
Kromě takové fugy (pro níž porota soutěže zadala první subjekt), studenti, kteří soutěží o velkou kompoziční cenu Institutu, musí také zkomponovat dramatickou kantátu s velkým orchestrem.

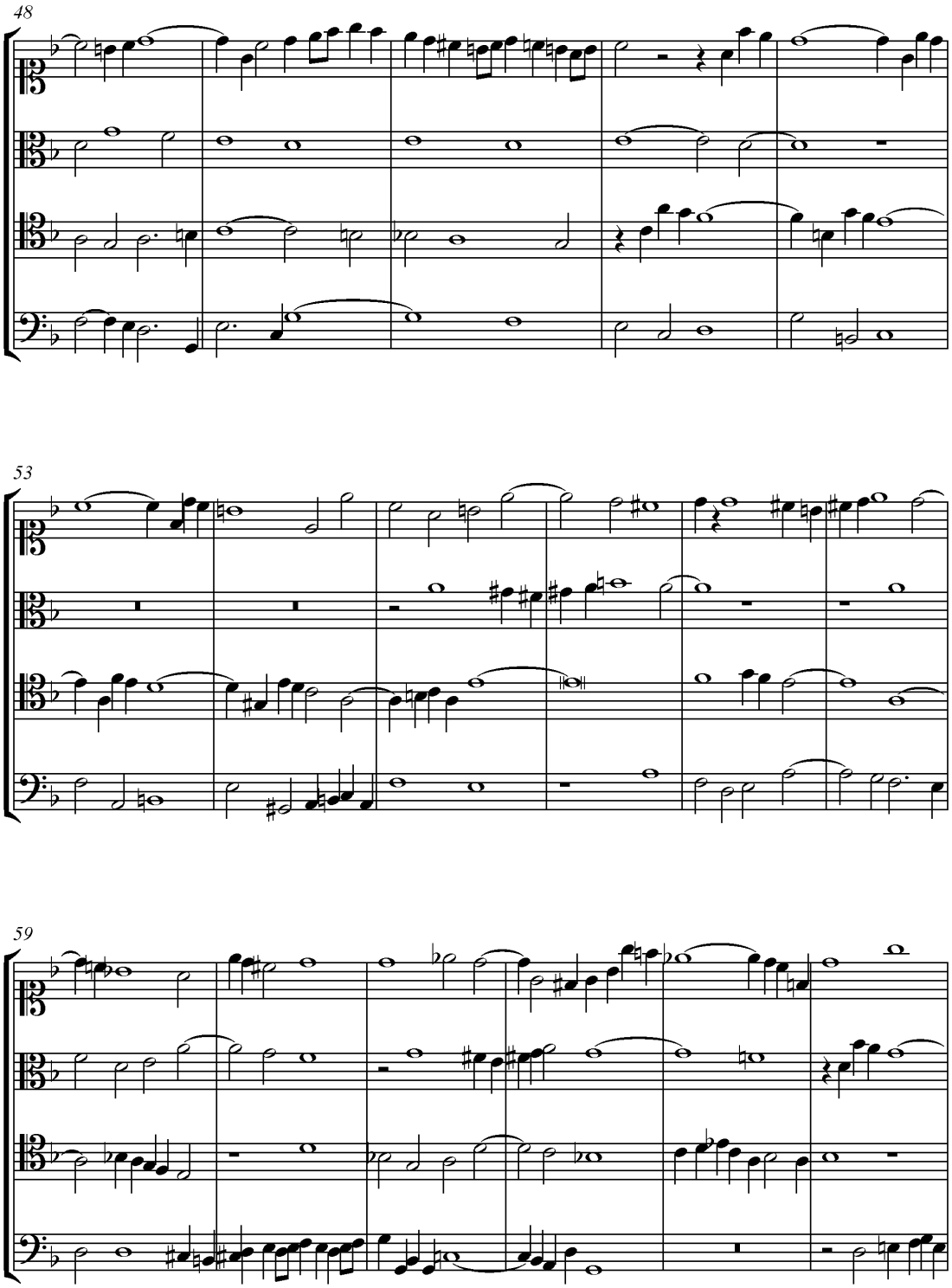
V příkladu č. 497 si uvedeme jiný příklad analyzované fugy o třech subjektech. Je to kompozice mého žáka M. Turiny a získal za ni ocenění Institutu v roce 1819.

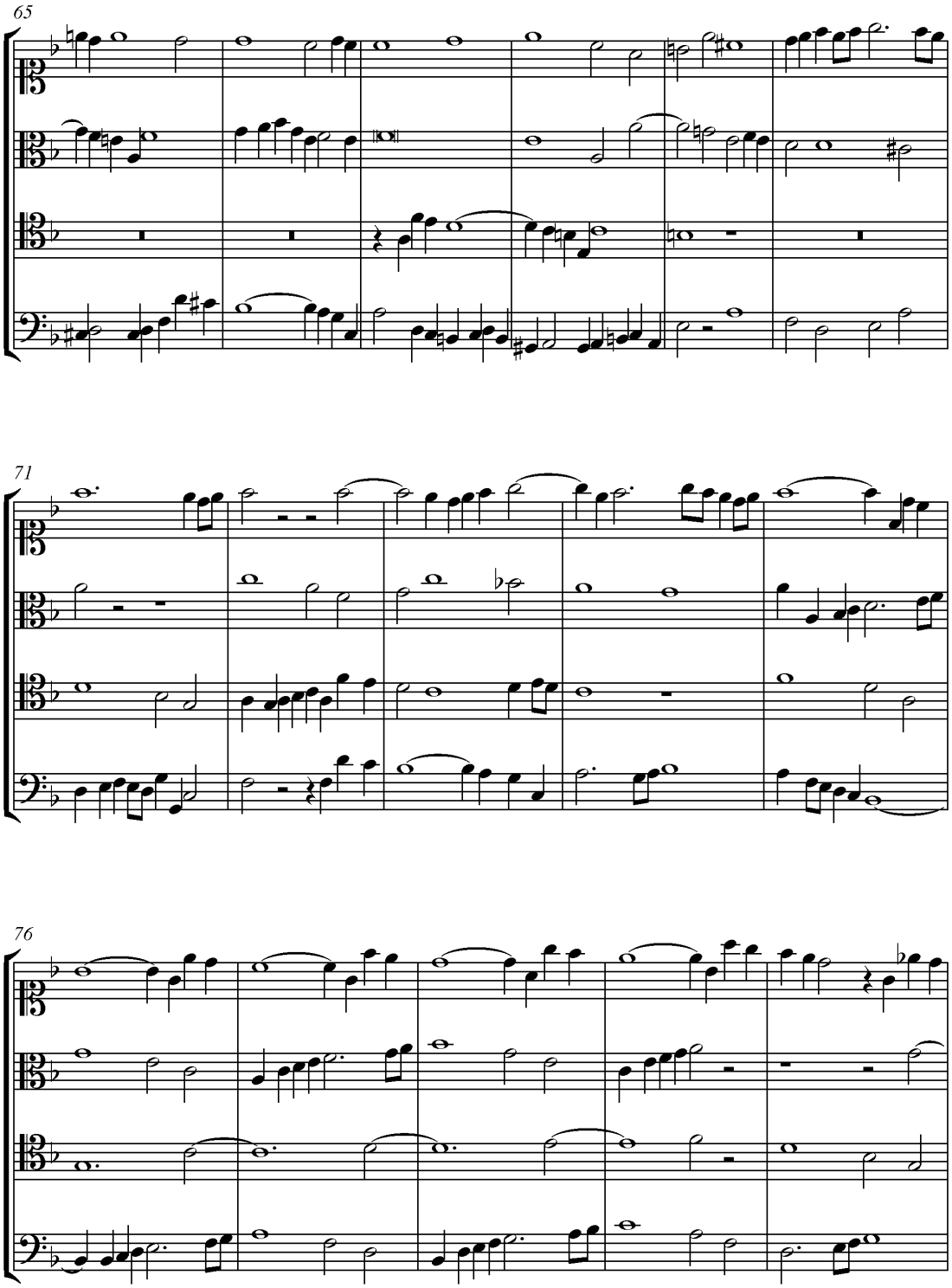
Fuga se třemi subjekty


6
10

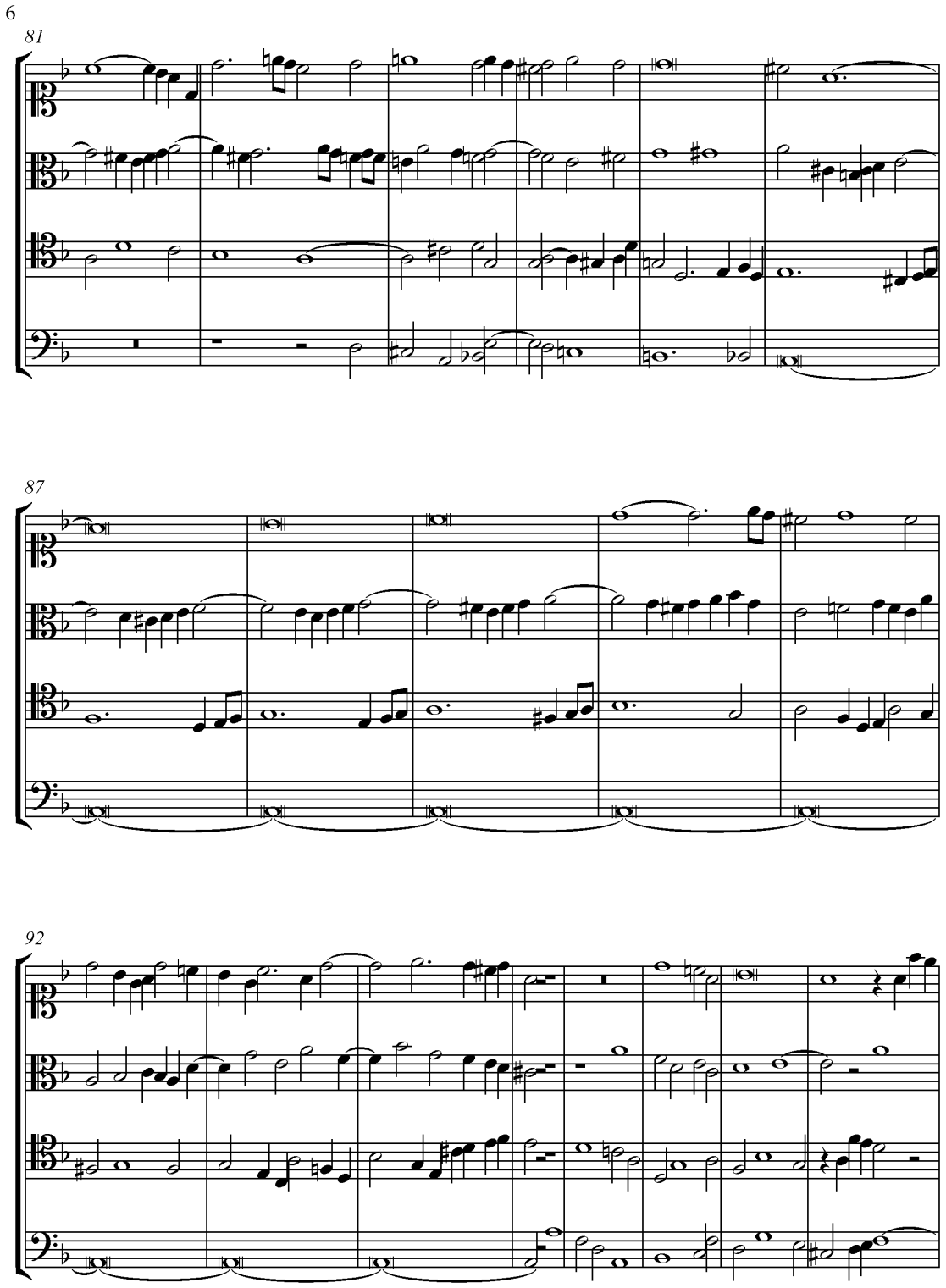

2
15
21
27

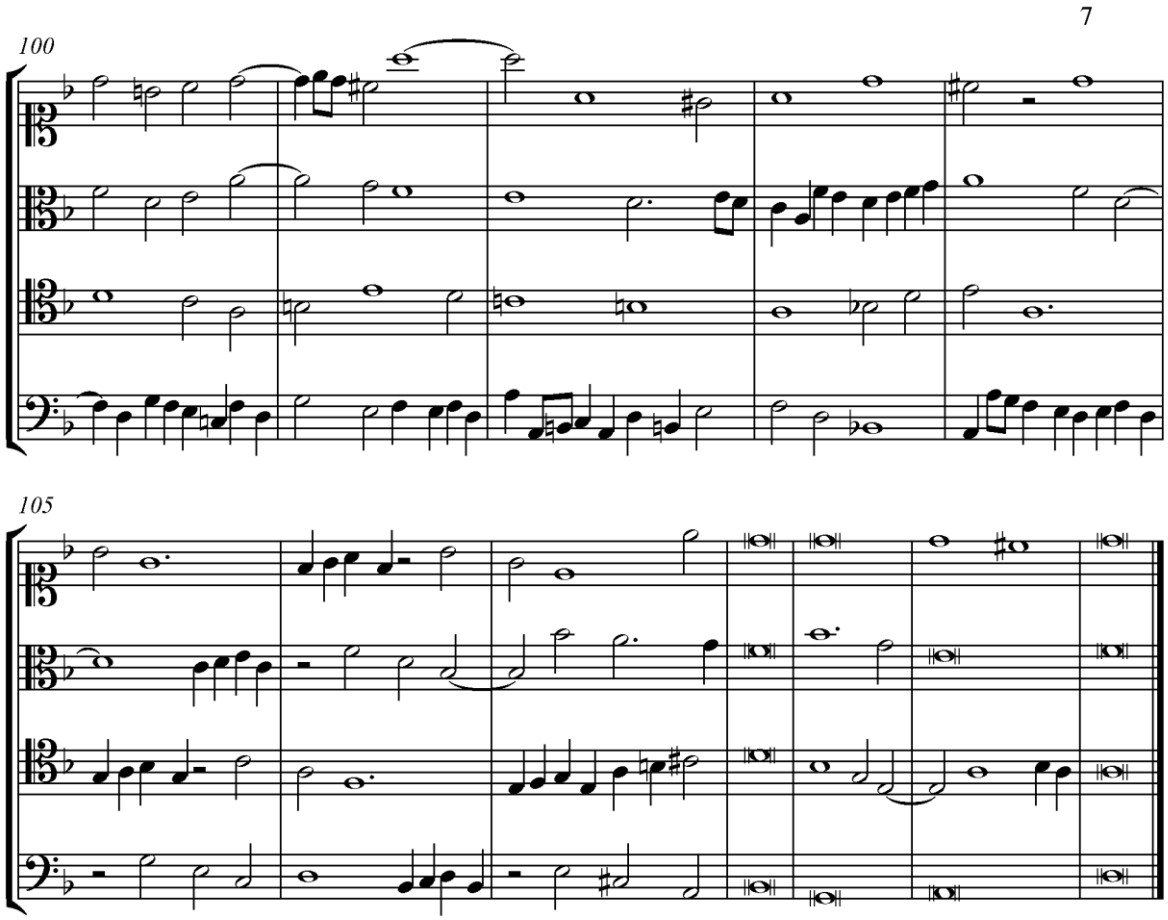

32
37
42


48
53
59


65
71
76

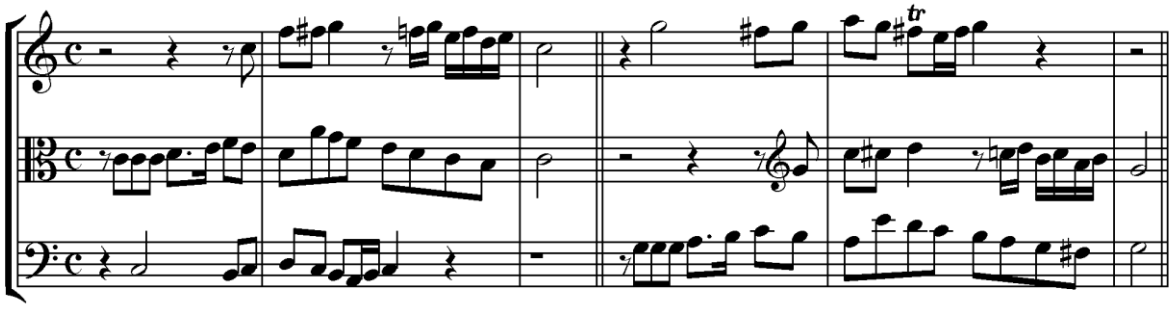
6





Příklad 497

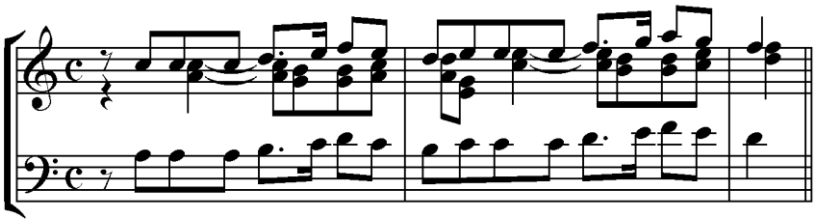
Když komponujeme instrumentální fuga se třemi subjekty, můžeme poskytnout větší prostor své fantazii, odvážněji modulovat, dodat fuze více pohybu a živosti, vytvořit novější a působivější subjekty atd. Předvedeme si analyzovaný příklad tohoto typu fugy, jehož tři subjekty jsou následující (viz příklad č. 498).



Příklad 498

Z příkladu č. 498 je patrné, že odpověď neakceptuje žádnou změnu.

Kromě tohoto trojitého kontrapunktu jsme na prvních osmi tónech hlavního subjektu vytvořili čtyřhlasý kontrapunkt v decimě (viz příklad č. 499).

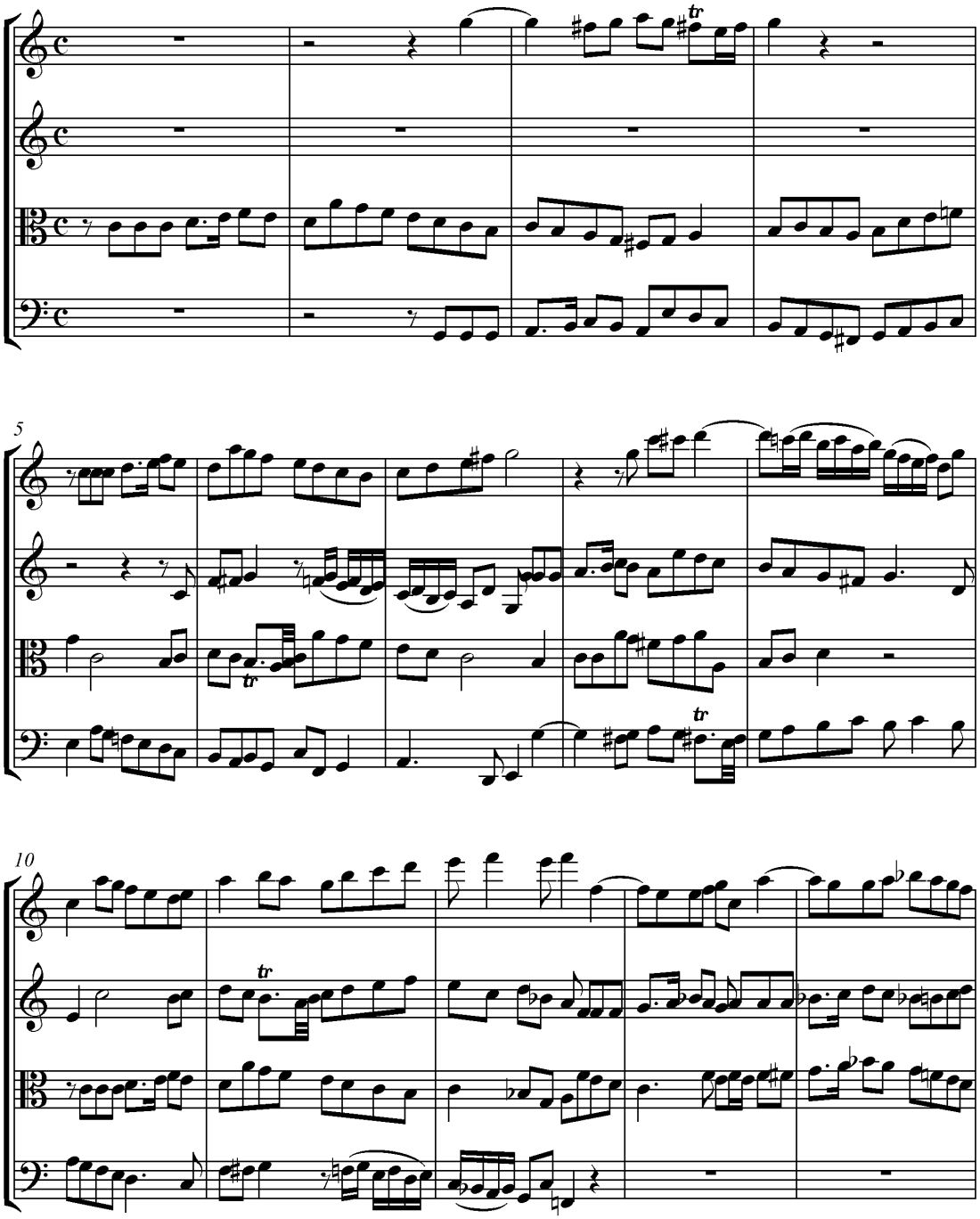


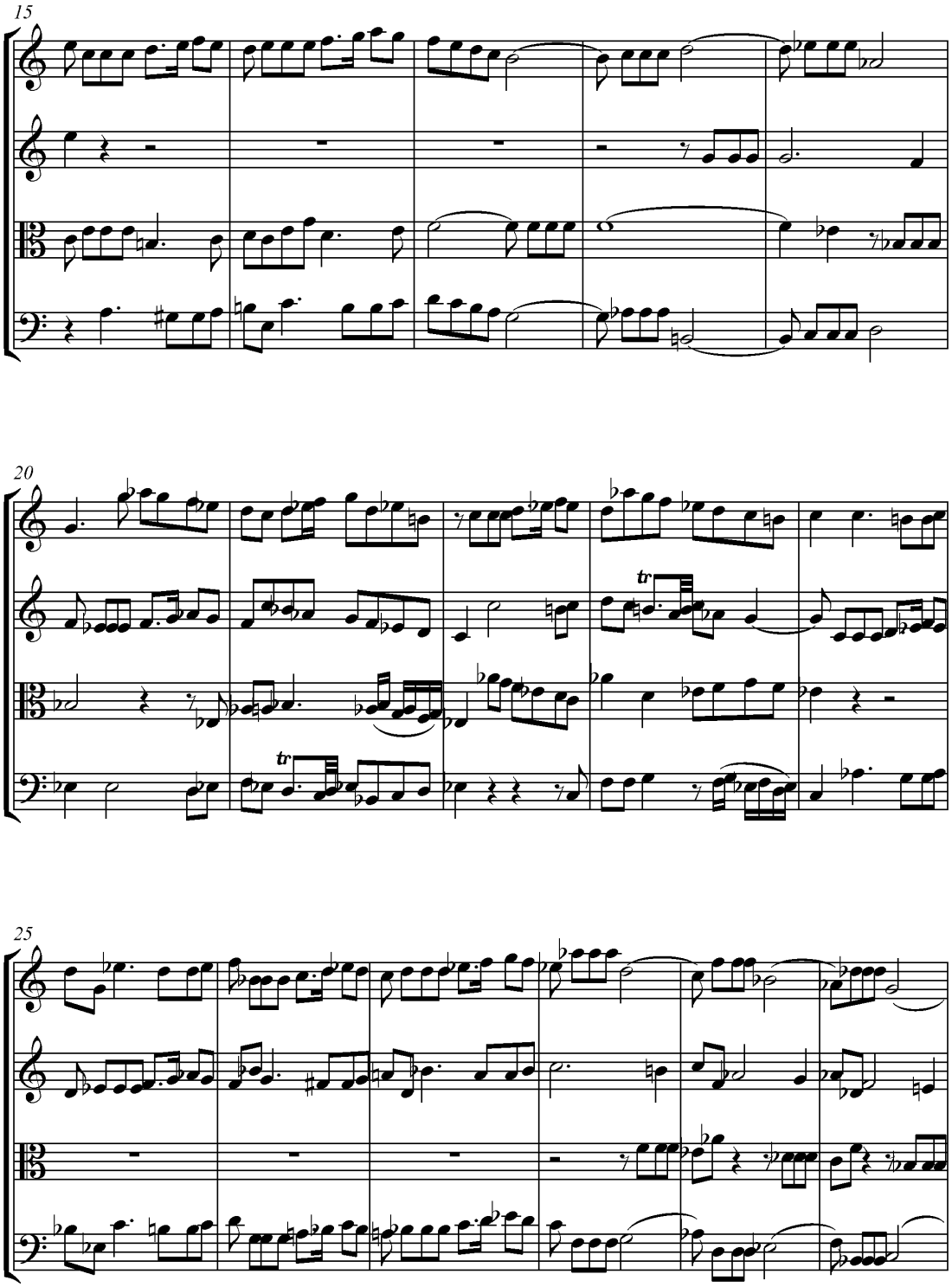
Příklad 499

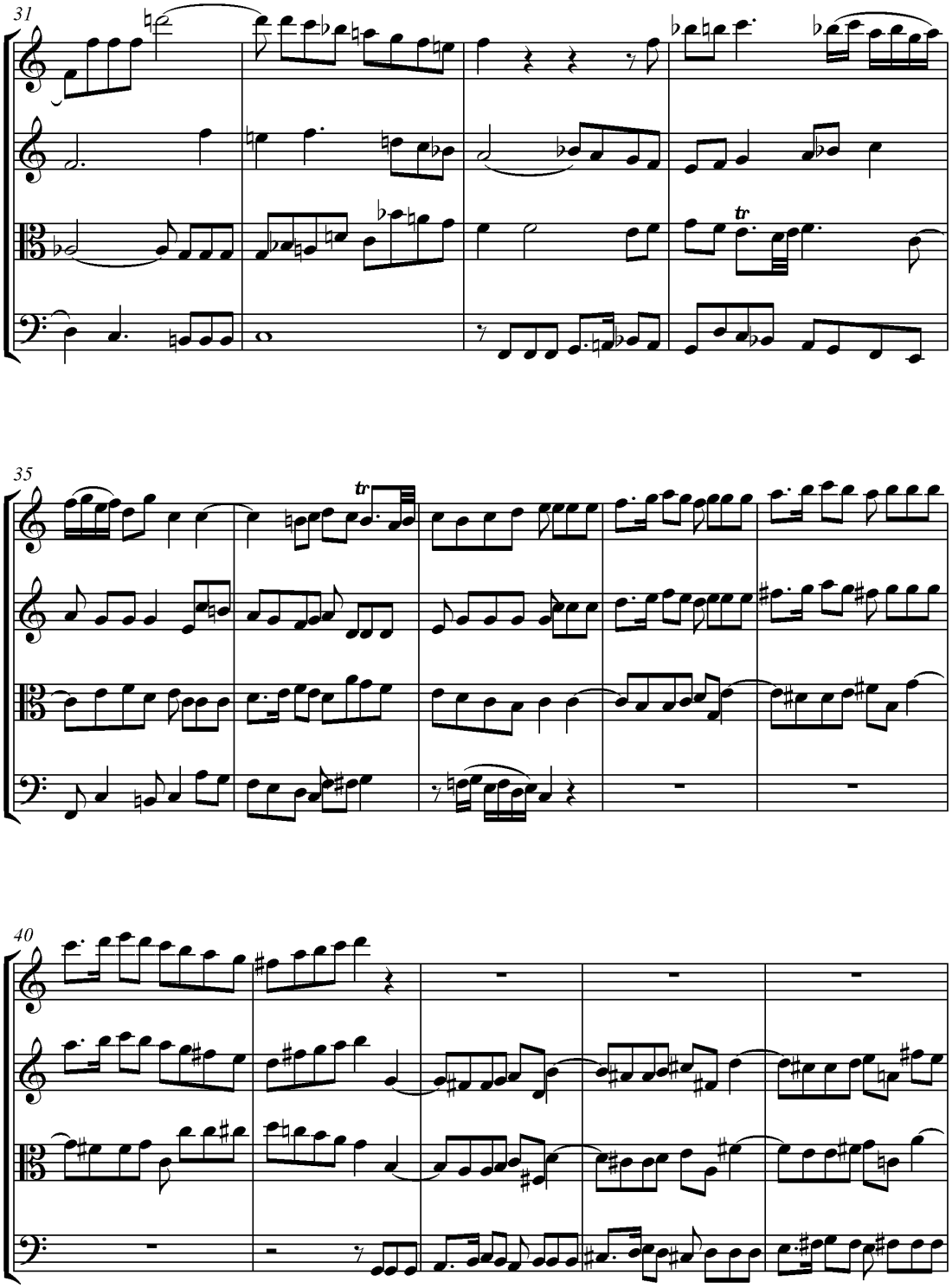
Tento čtyřhlasý kontrapunkt v decimě dává dvojhlasy (dua), tříhlasy (tria) a čtyřhlasy (kvartety), které byly využity v epizodách této fugy (viz příklad č. 500).[97]

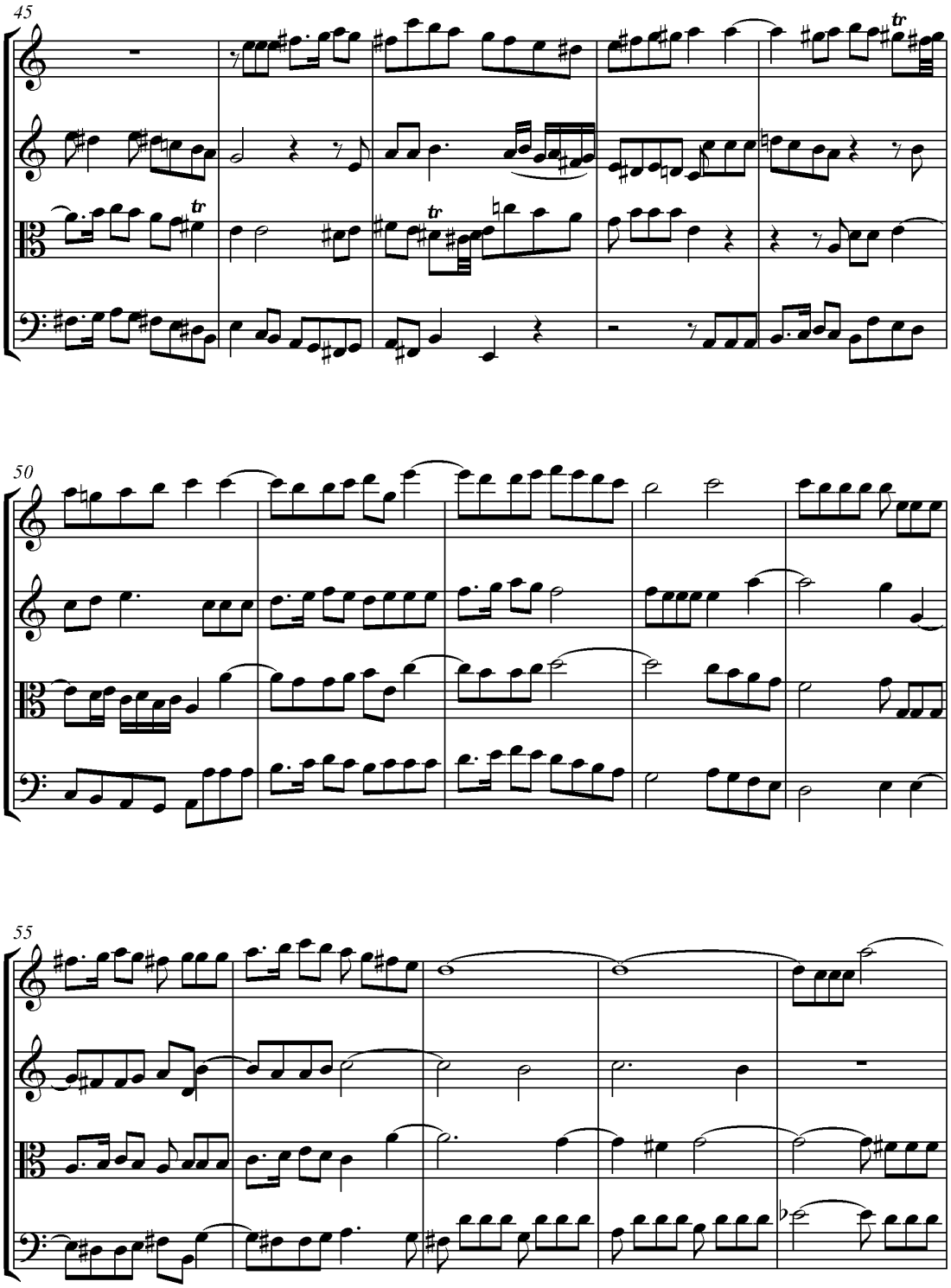
Fuga se třemi subjekty

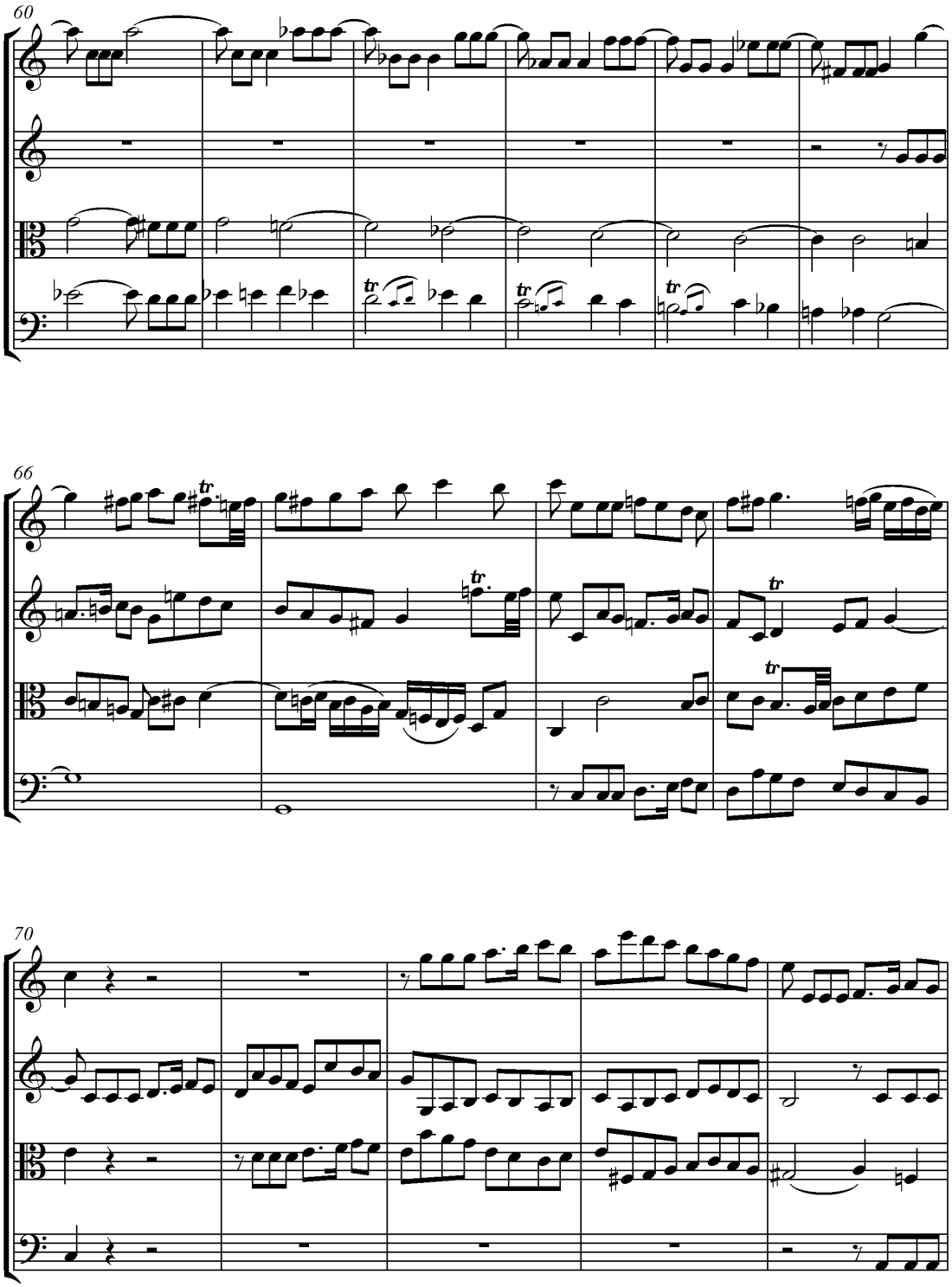
[97] NOTY?? V menší míře používaný plán této expozice je rovněž správný, zejména pokud je mezi subjekty výrazný rozdíl. Je sestaven následujícím způsobem:
samotný 1. subjekt_odpověď s 1. a 2. subjektem_spojení 3 subjetů, dvakrát po sobě.

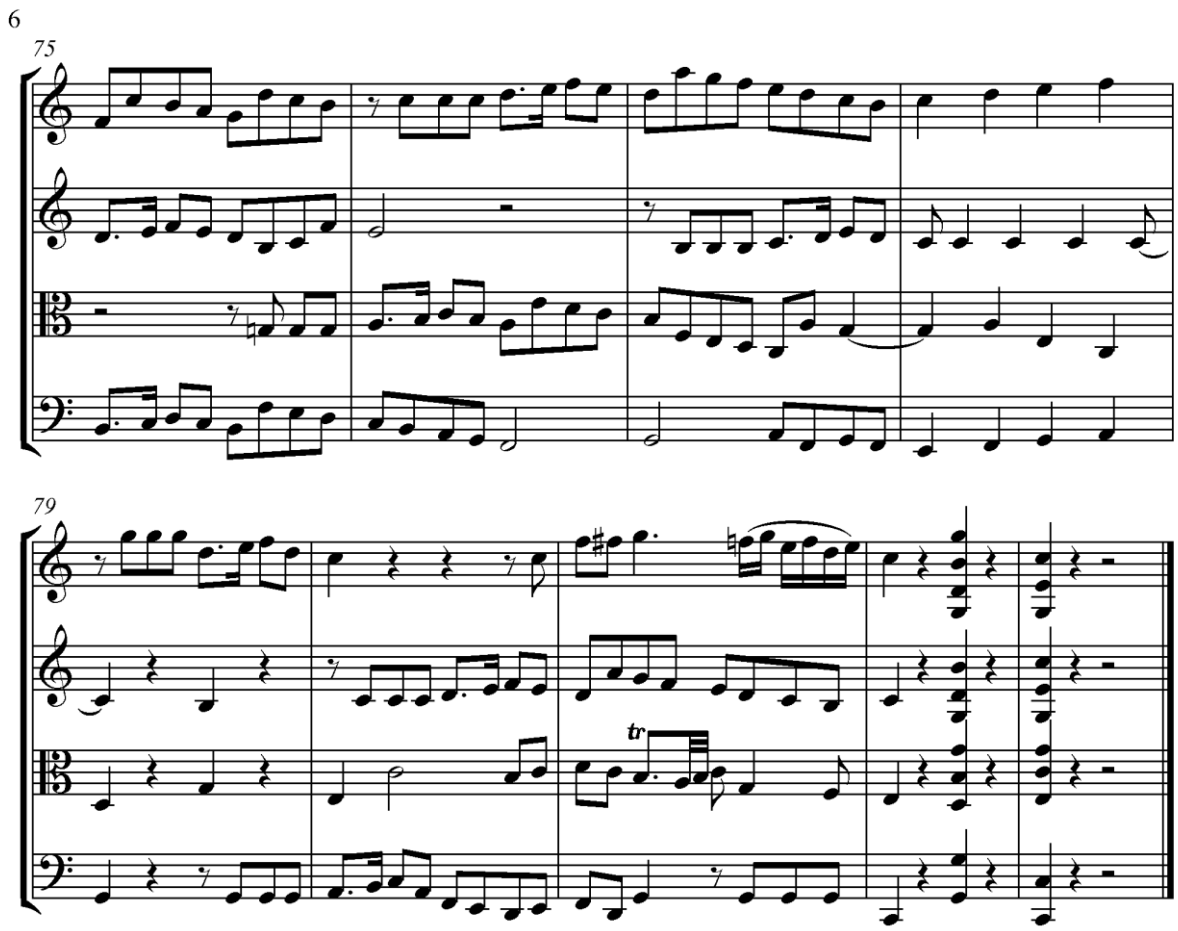

5
10


15
20
tr
tr
25


31
tr
35
tr
40


45
tr
tr
tr
50
55


60
66
70



Příklad 500

V této fuze bylo pouze zřídkakdy dodržováno pravidlo, které stanovuje, že subjektům předchází několik pomlk. Vždy můžeme před návratem subjektu nechat hlasy odpočívat prostřednictvím pomlk, ale často z toho vyplývají následující nevýhody:

A) Připojují se takty, které nejsou nezbytné.

B) Harmonie je příliš často neúplná.

C) Zmenšujeme nebo přerušujeme zápal (vroucnost).

Těmto nevýhodám se vyhneme, když toto pravidlo nebudeme v předcházející fuze přísně dodržovat. Toto pravidlo ostatně nepatří mezi základní pravidla, a proto akceptuje časté výjimky, zejména v sevřenějších návratech subjektů.

5. O fuze s více než třemi subjekty

Existuje značné množství jednoduchých a dvojitých fug. Fugy se třemi subjekty jsou vzácnější. Mohli bychom se zastavit u tří subjektů a nepřekračovat toto množství, protože fugy s více než třemi subjekty budou mít vždy tu nevýhodu, že jsou příliš komplikované, aniž by měly bohatší harmonii, nebo byly více zajímavé než fugy se dvěma nebo třemi subjekty. Jakmile jednou nalezneme subjekty, potom není obtížnější udělat fugu se čtyřmi subjekty, než vytvořit dobrou fugu s dvěma, třemi subjekty. Bezpochyby je obtížnější komponovat pro pět, šest, sedm nebo osm akordických hlasů, než pro čtyři hlasy, protože při tvoření fugy s více než třemi subjekty musíme zvýšit počet hlasů. Ale co brání skladateli, aby zkomponoval jednoduchou, dvojitou nebo trojitou fugu s více jak čtyřmi hlasy, pokud má ctižádost nebo touhu tvořit v pěti-, šesti-, sedmi- nebo osmihlasé harmonii? Dvojitá fuga stejně jako fuga se šesti subjekty se může realizovat v sedmi- nebo osmihlase. Nicméně aby v naší učebnici nic nechybělo, uvedeme si analyzované příklady fugy se čtyřmi, pěti a šesti subjekty.

Fuga se čtyřmi subjekty

Čtyři subjekty musí být ve čtyřnásobném kontrapunktu.[98] Viz kapitolu o tomto kontrapunktu. Je výhodné, pokud počet hlasů překračuje počet hlasů subjektů, protože jinak by při spojení čtyř subjektů nikdy nezazněly úplné akordy vzhledem k tomu, že v trojitém a čtyřnásobném kontrapunktu je harmonie vždy neúplná. Jeden nebo dva hlasy, které doprovázejí kontrapunkt, mají tu výhodu, že modifikují a variují časté a ve fuze nevyhnutelné návraty.

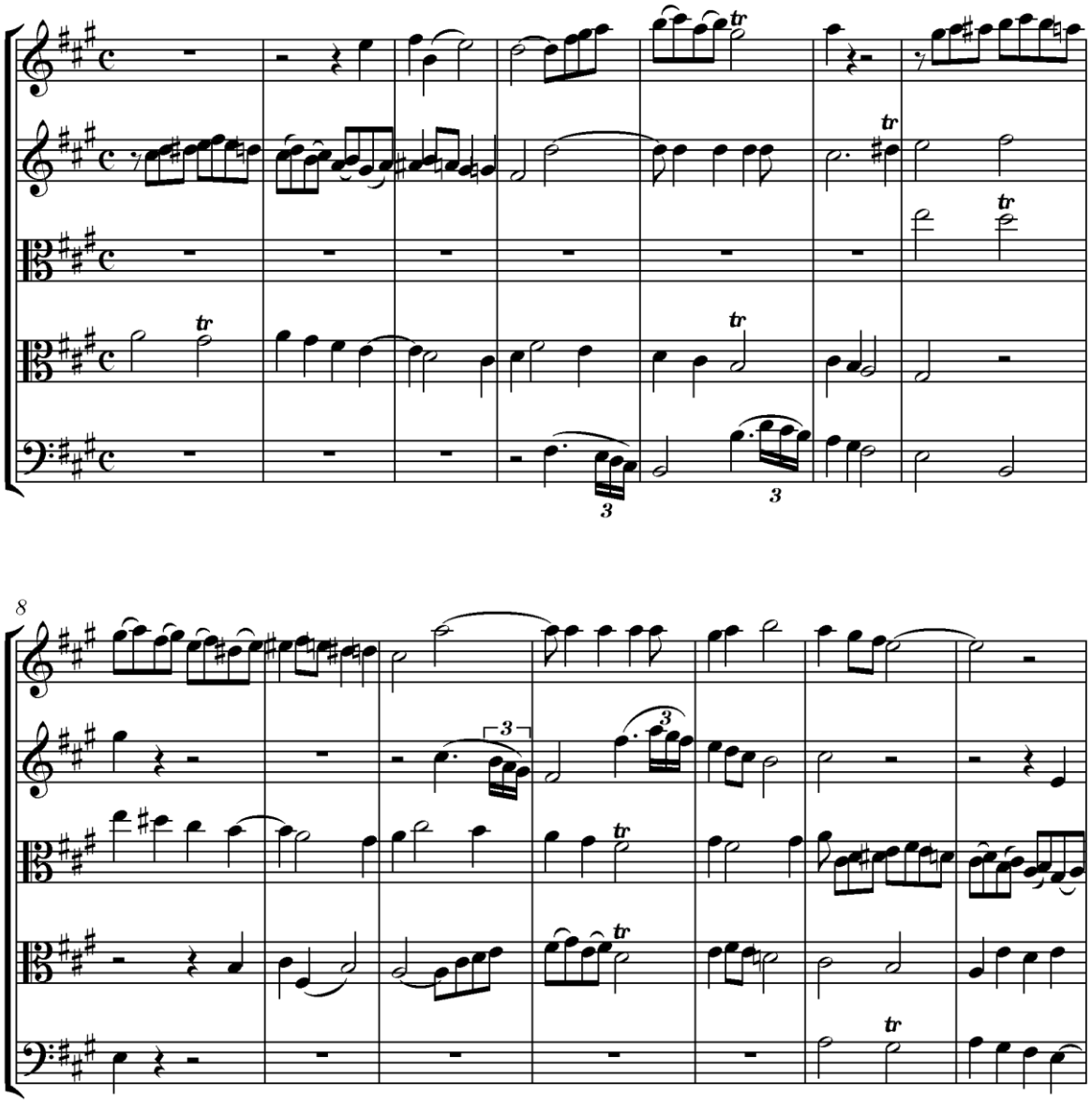
Hlavní subjekt musí mít pravidelnou odpověď. Expozice se čtyřmi spojenými subjekty se tvoří na způsob expozice fugy se třemi subjekty, to znamená:
SUBJEKT_ODPOVĚĎ_SUBJEKT_ODPOVĚĎ.
Fuga probíhá tak, jakoby byla se třemi subjekty, kromě toho, že čtvrtý subjekt se (více či méně) podílí na kombinacích materiálu fugy.

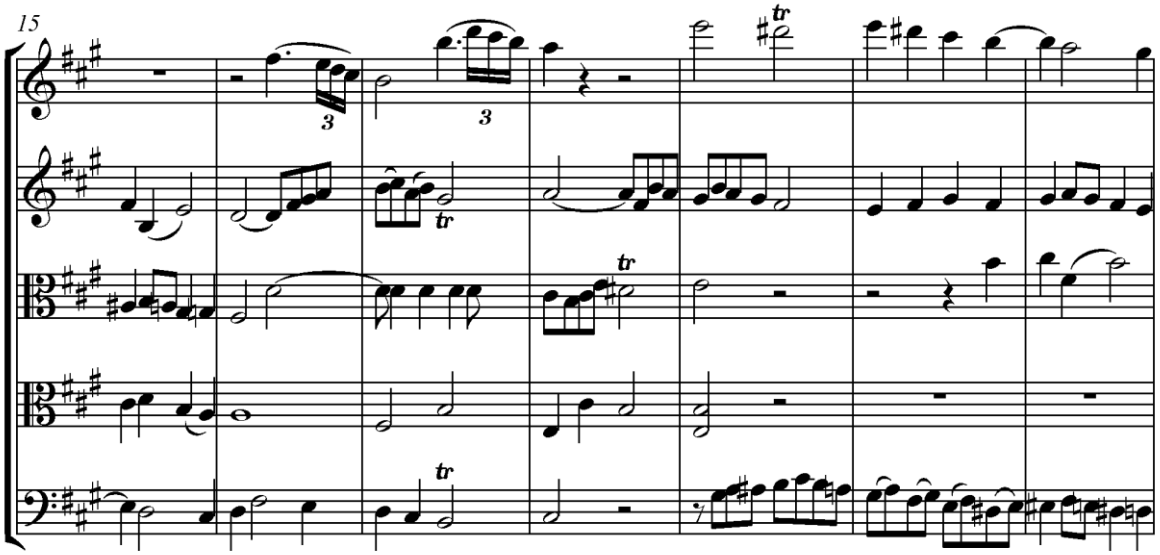
V příkladu č. 501 si uvedeme pětihlasou fugu se čtyřmi subjekty, jejímž autorem je můj žák L. A. Seuriot.[99]

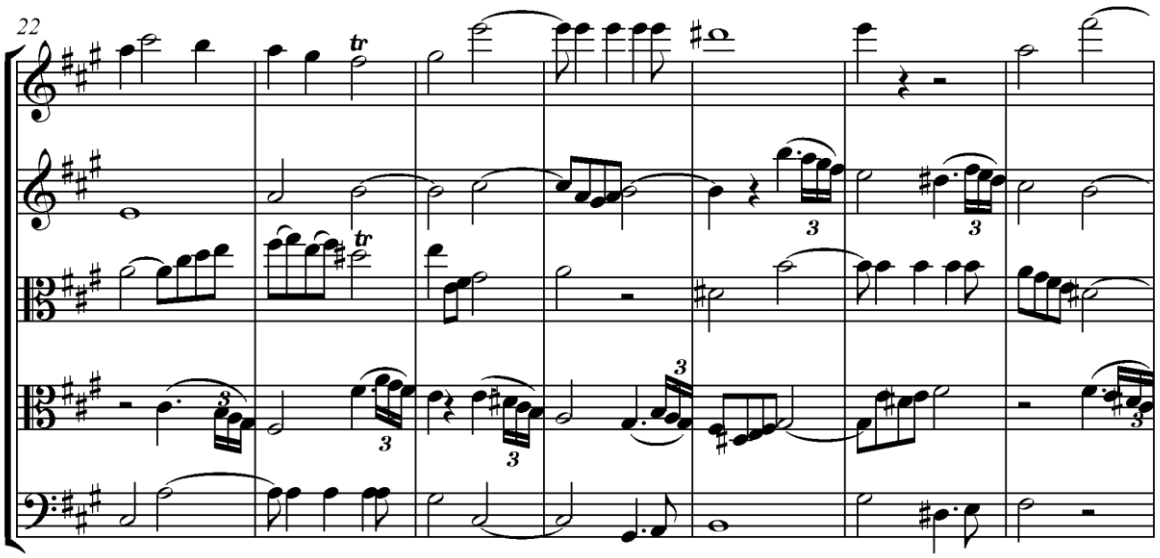
---

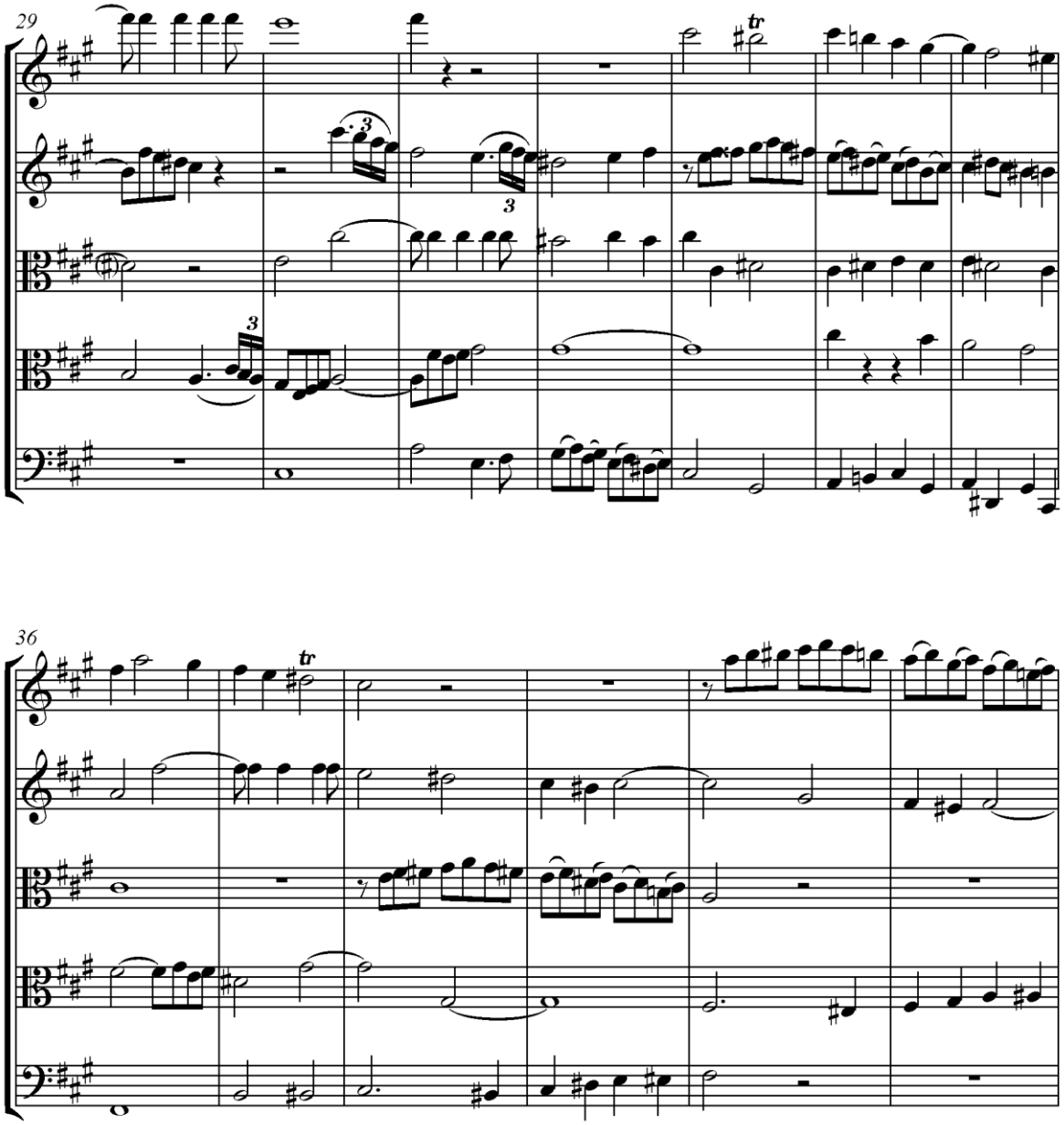
[98] Později uvidíme, že čtyři subjekty nepotřebují být vždy v kontrapunktu.
[99] Tuto část nelze zaměňovat se čtyřmi prvními tóny 2. subjektu, které postupují chromaticky, zatímco tyto postupují diatonicky.

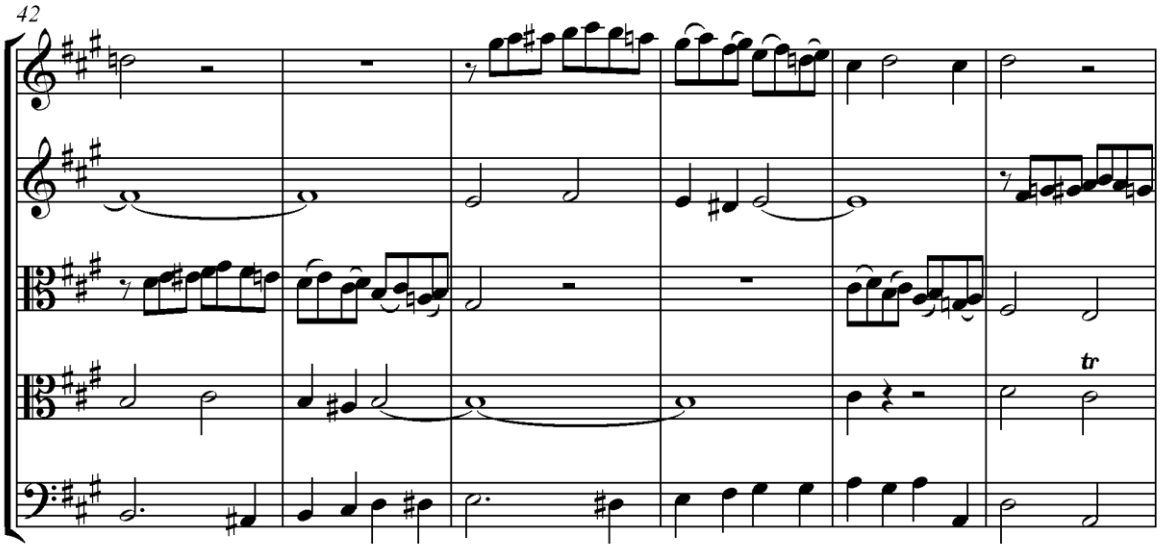
Pětihlasá fuga se čtyřmi subjekty

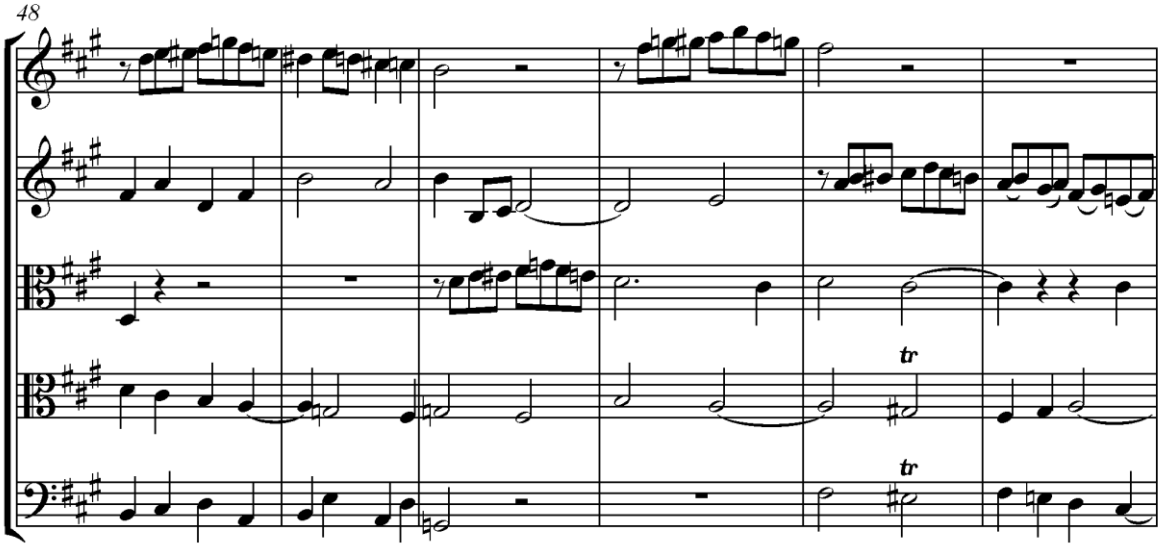


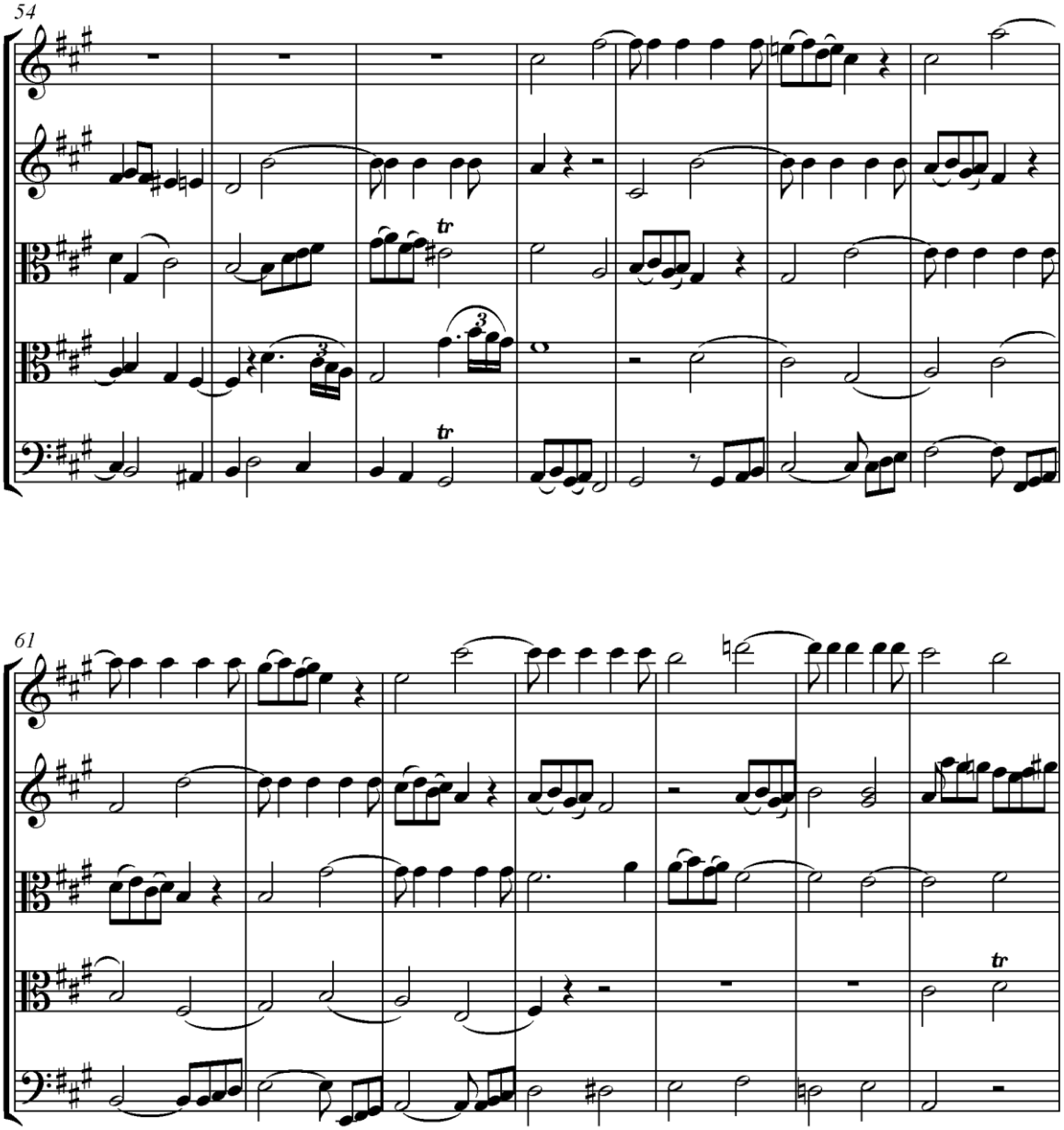

15

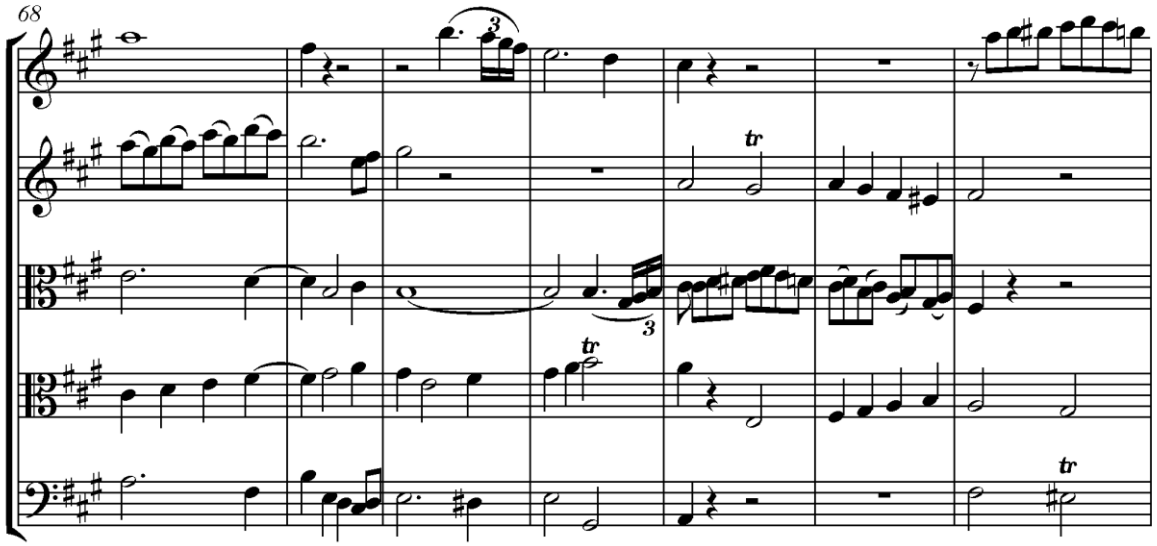

22

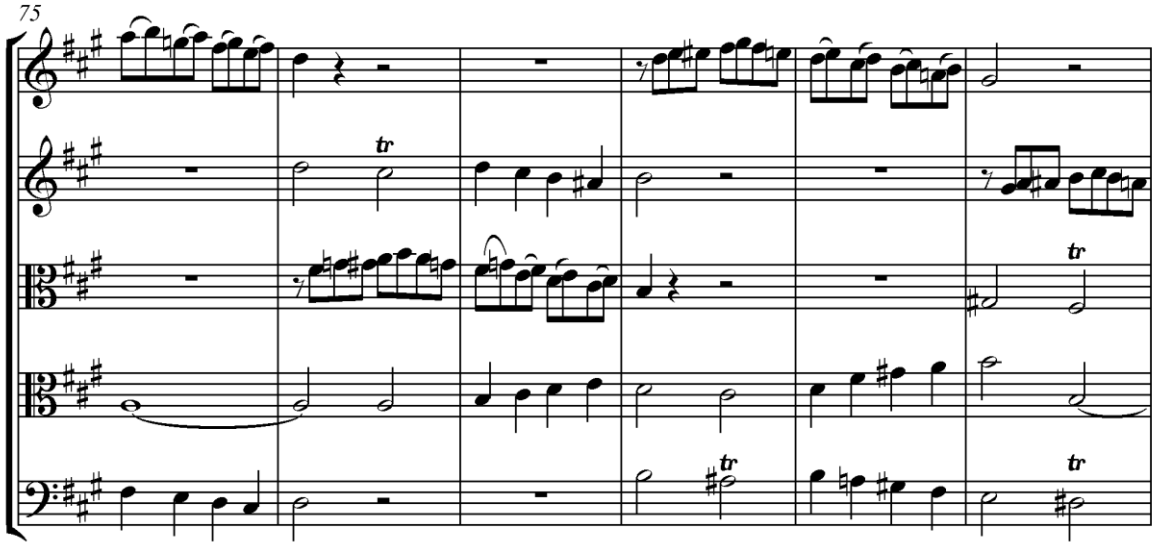

29
tr
36
tr

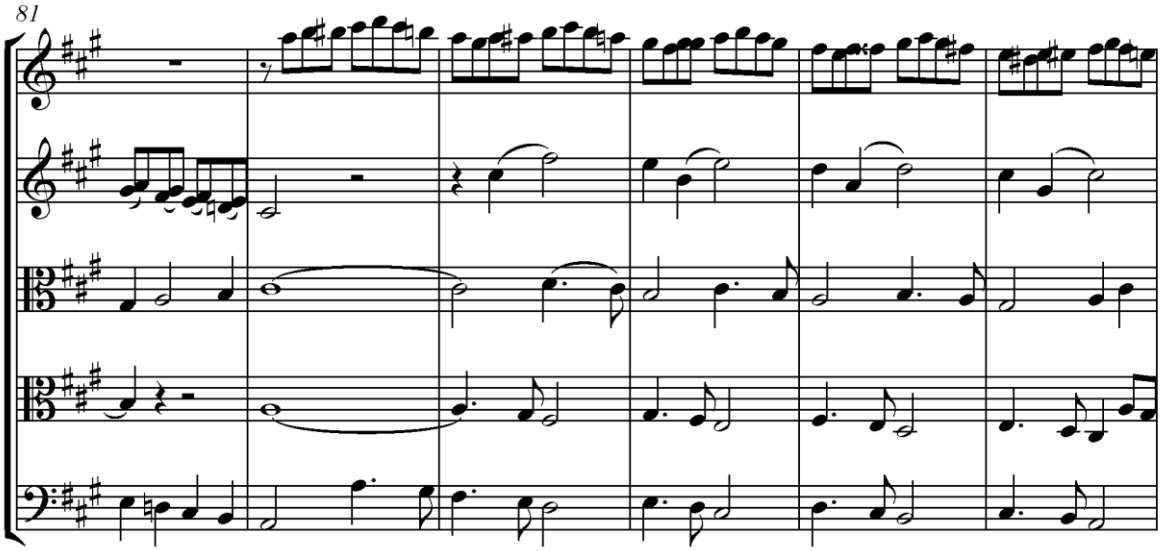

42
tr

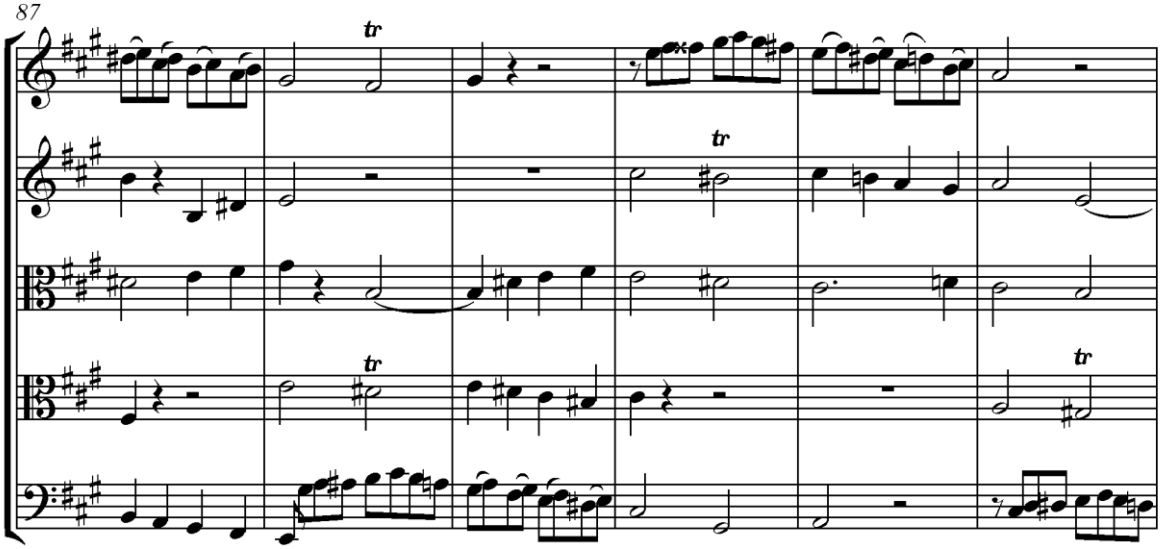

48
tr
tr

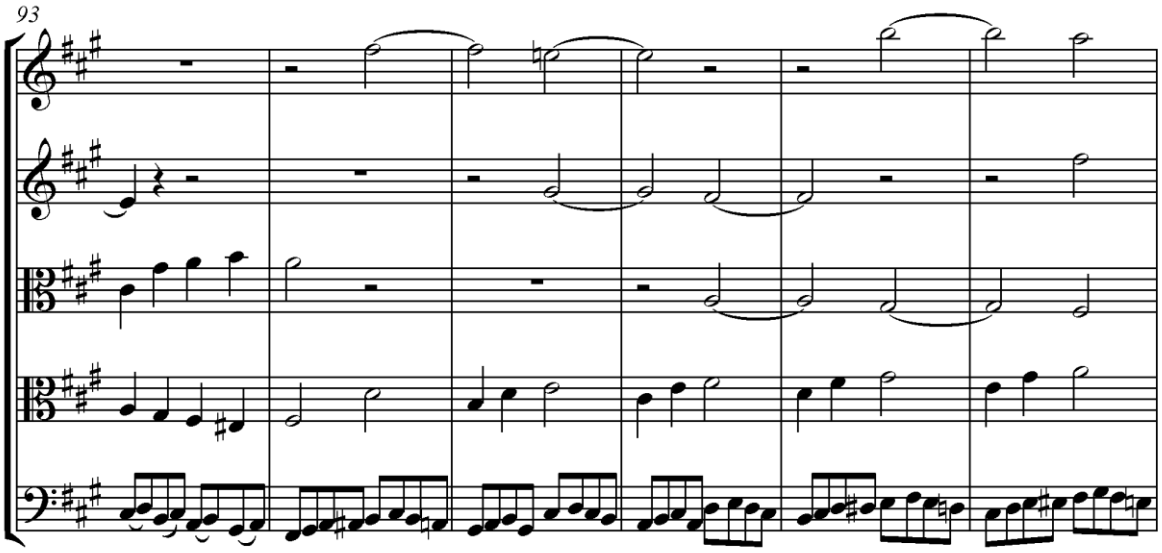

54
tr
tr
61
tr

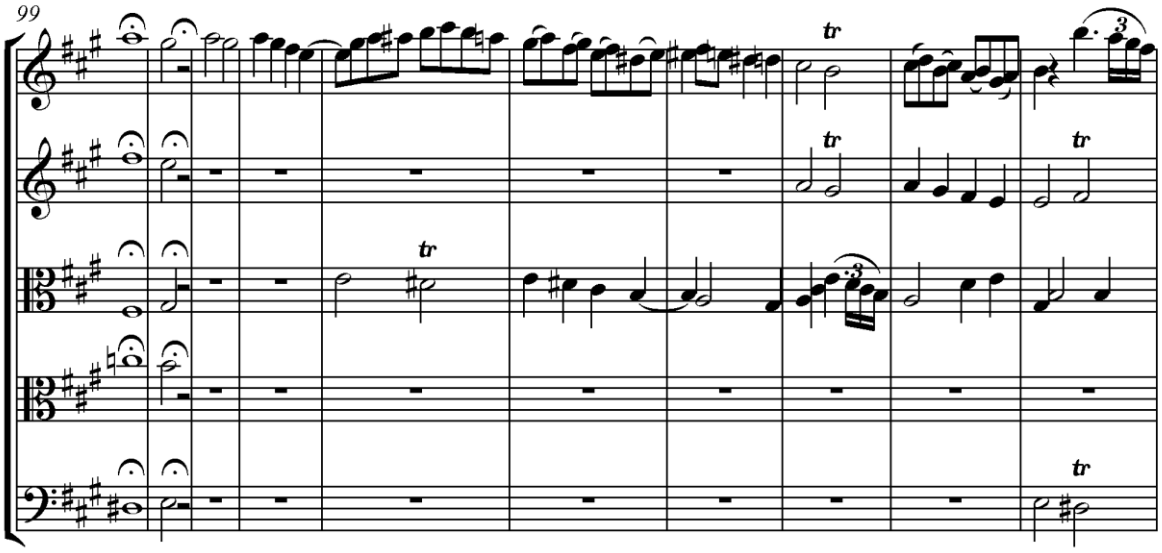

68
tr
tr
tr

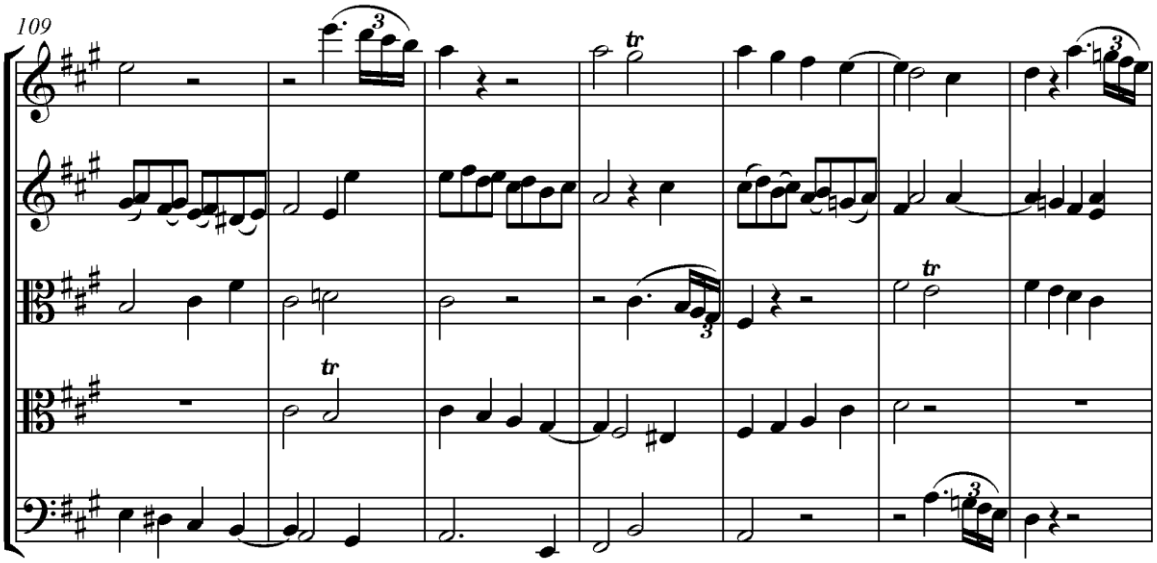

75
tr
tr
tr
tr

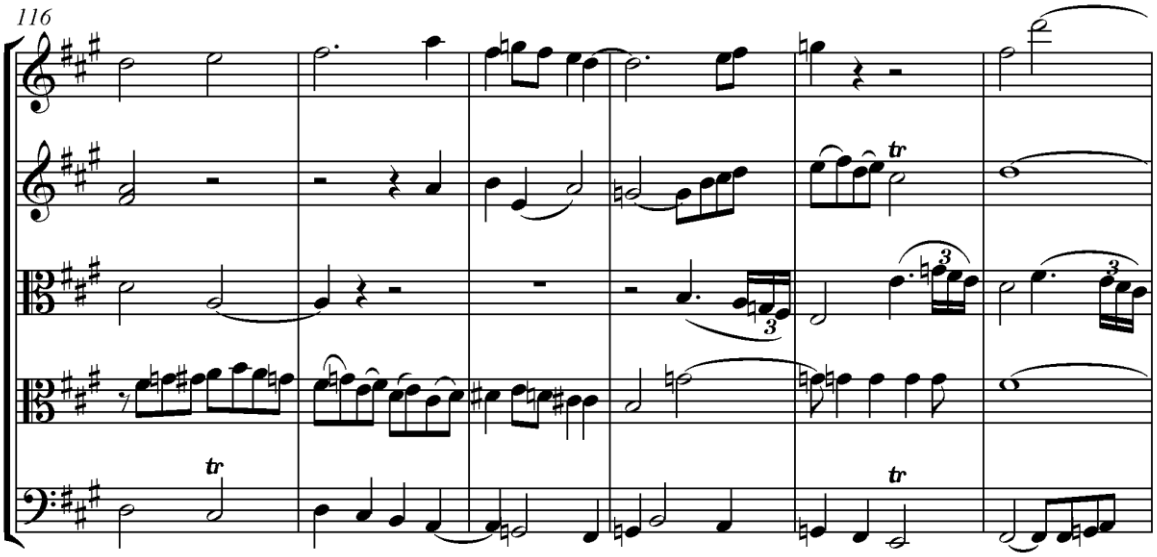

81

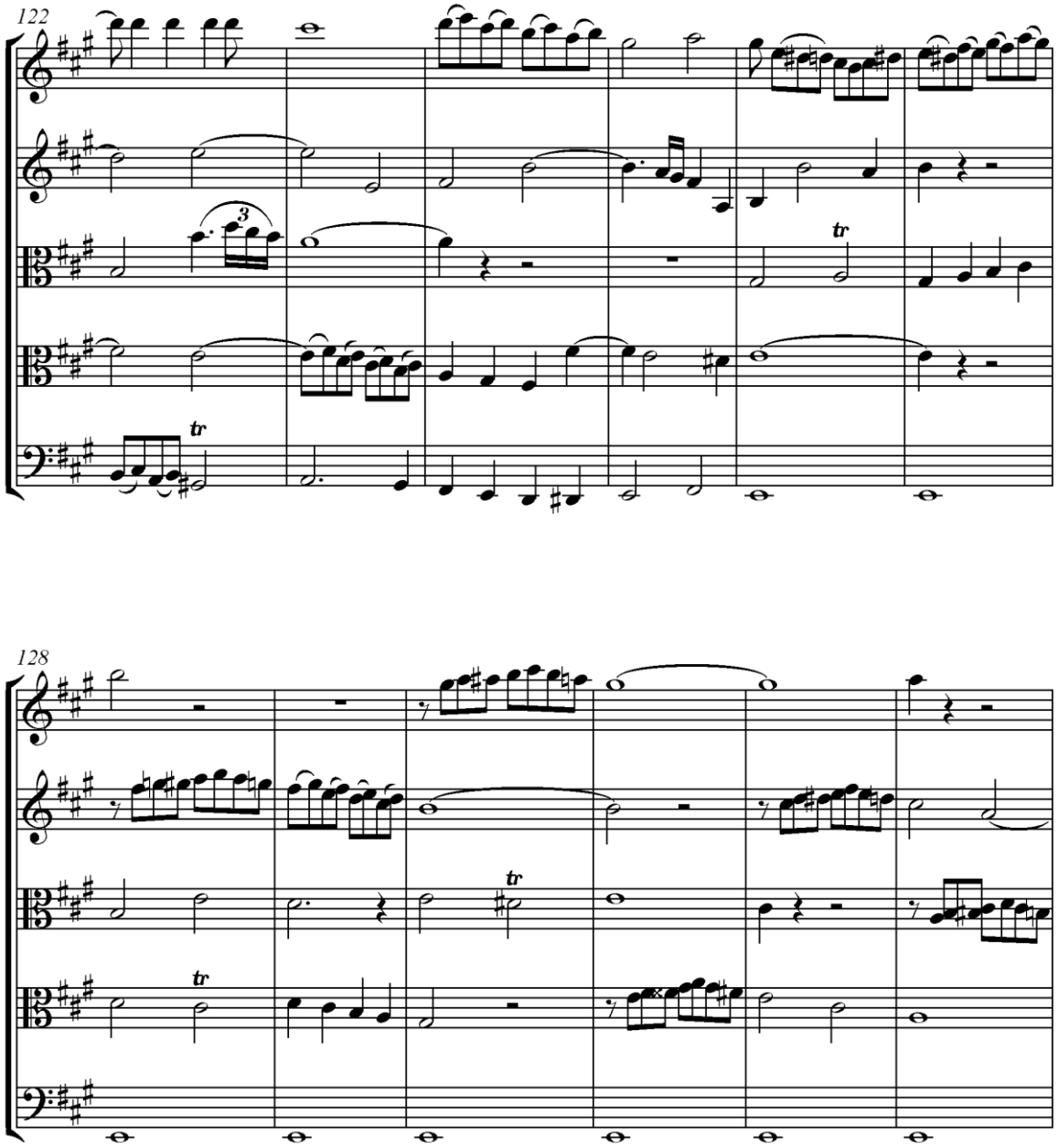

87
tr
tr
tr
tr

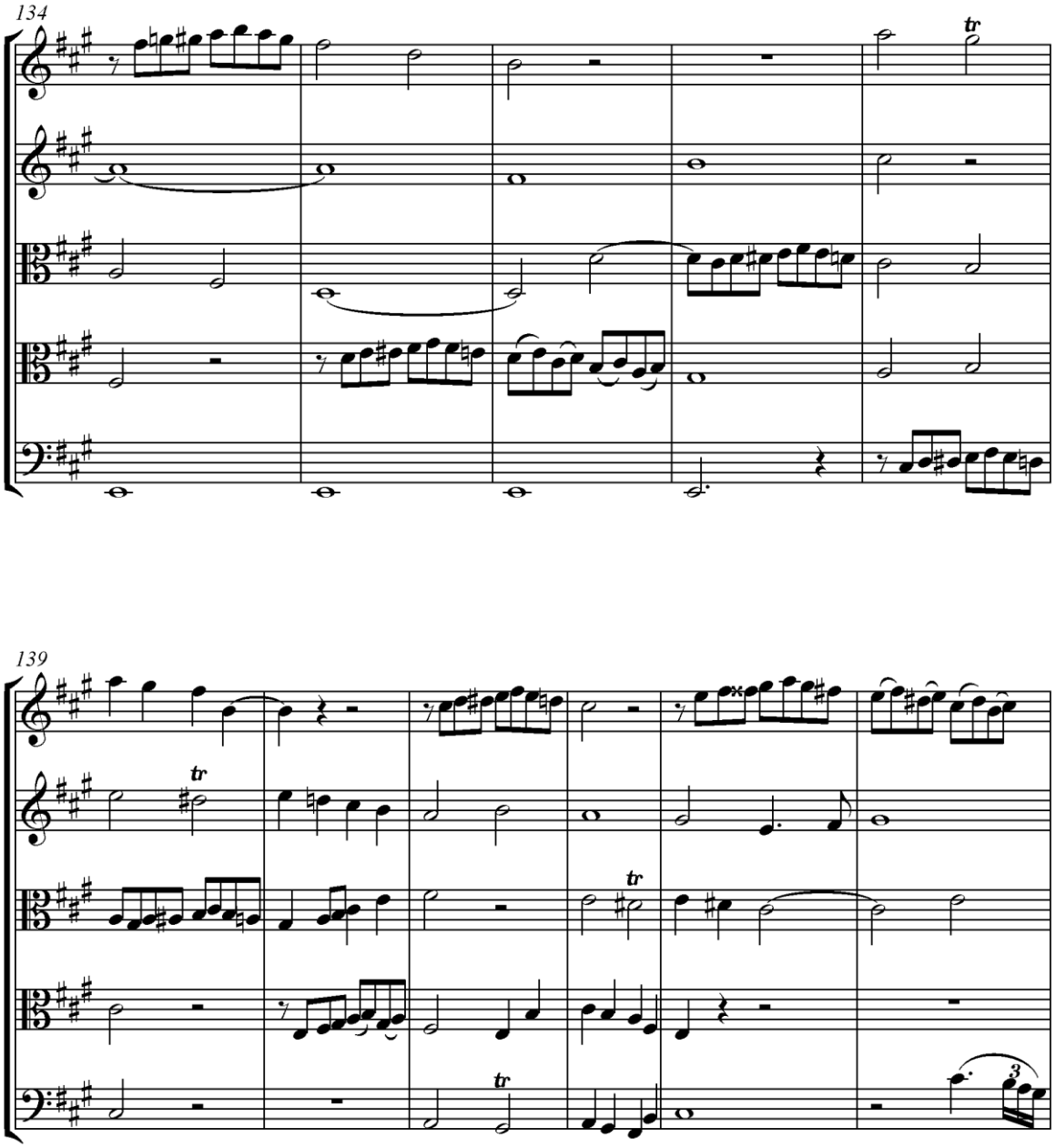

93

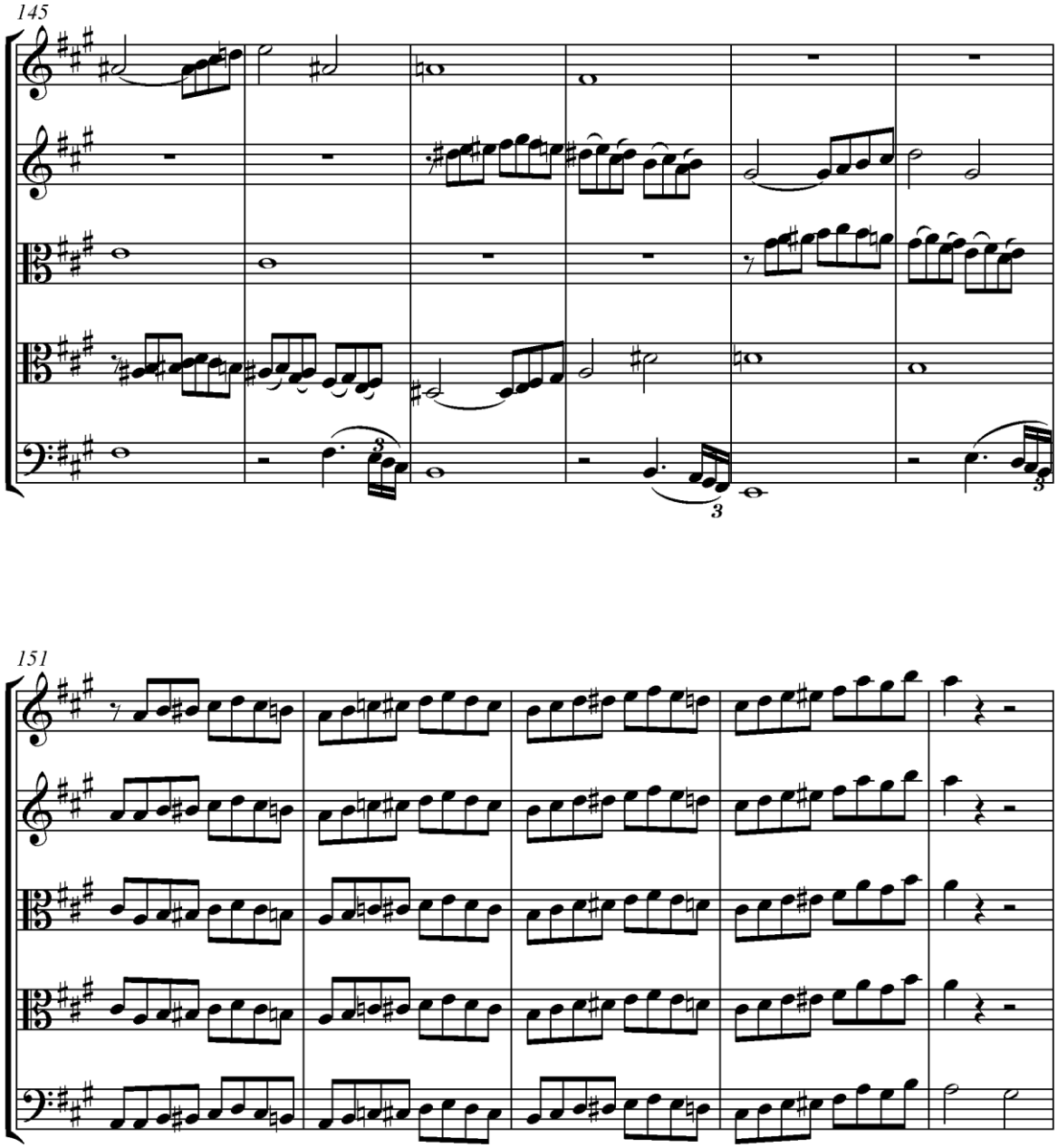

99
tr
tr
tr
tr
tr

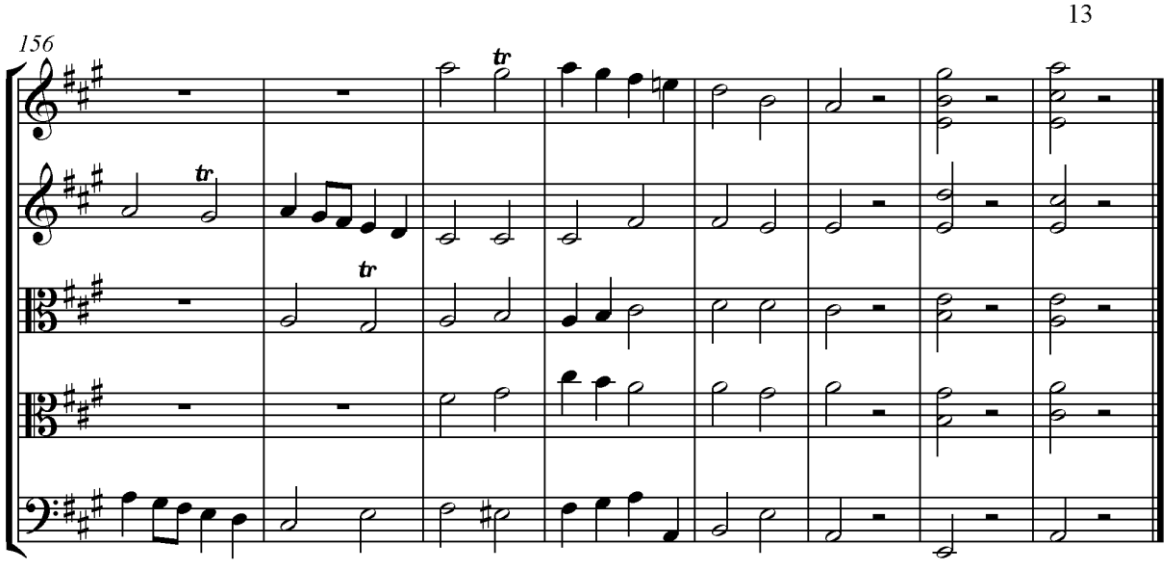

109


116


122
3
tr
tr
128
tr
tr

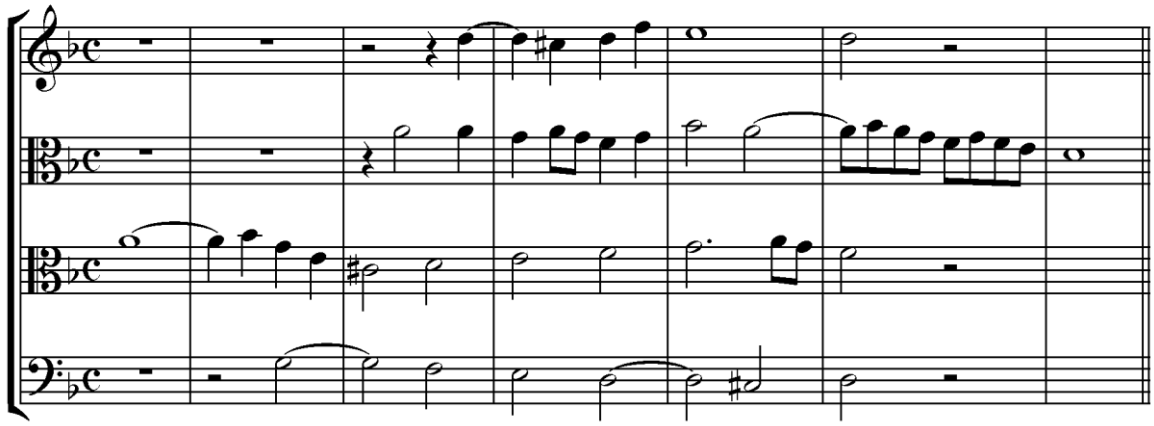

134
tr
139
tr
tr
tr
3


145
151



Příklad 501

Uvedeme si zde ještě příklad vokální fugy se čtyřmi subjekty, z nichž ovšem třetí subjekt není zakomponován do kontrapunktu, jak můžeme vidět při prozkoumání těchto čtyř subjektů v příkladu č. 502.

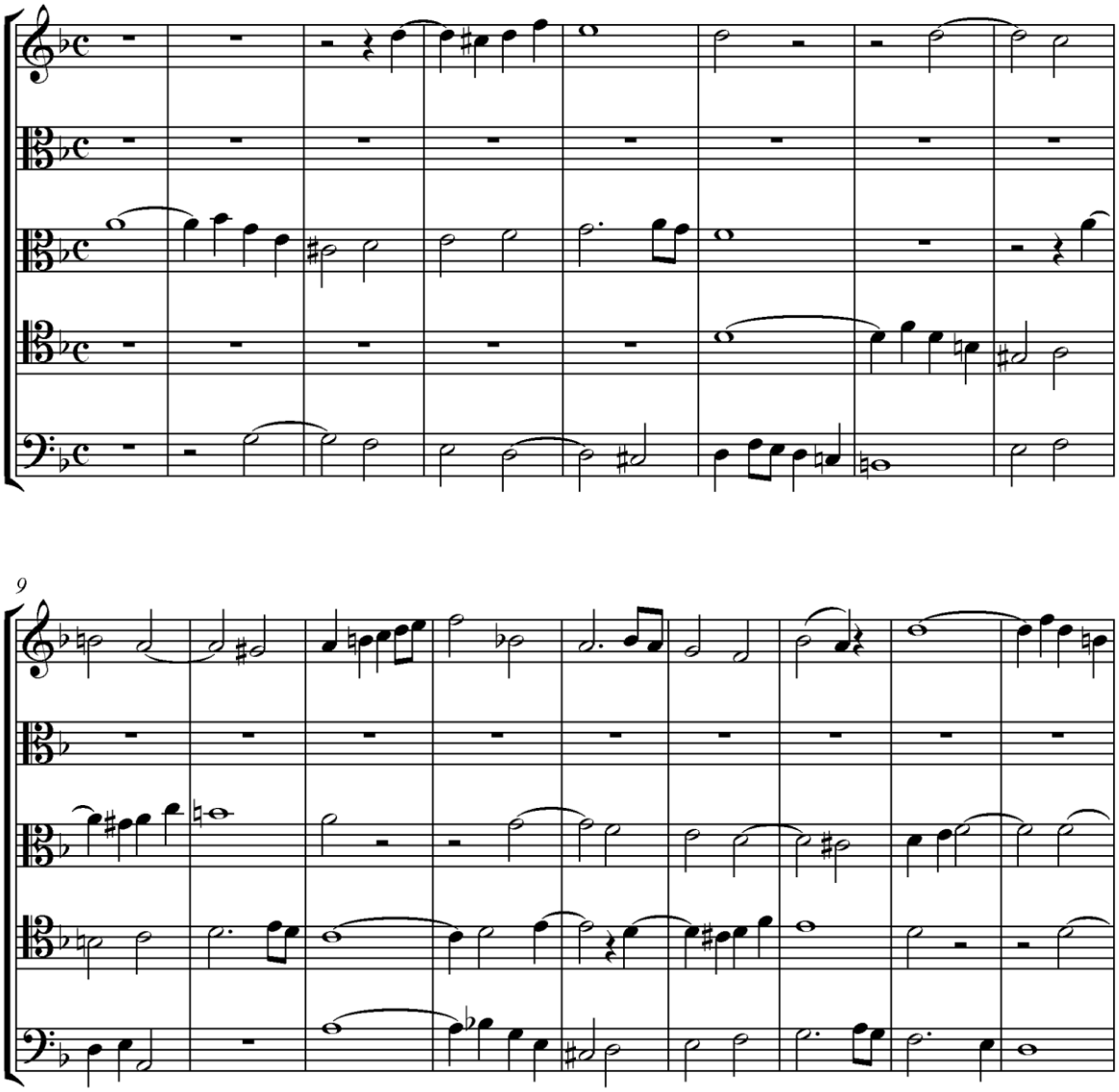


Příklad 502

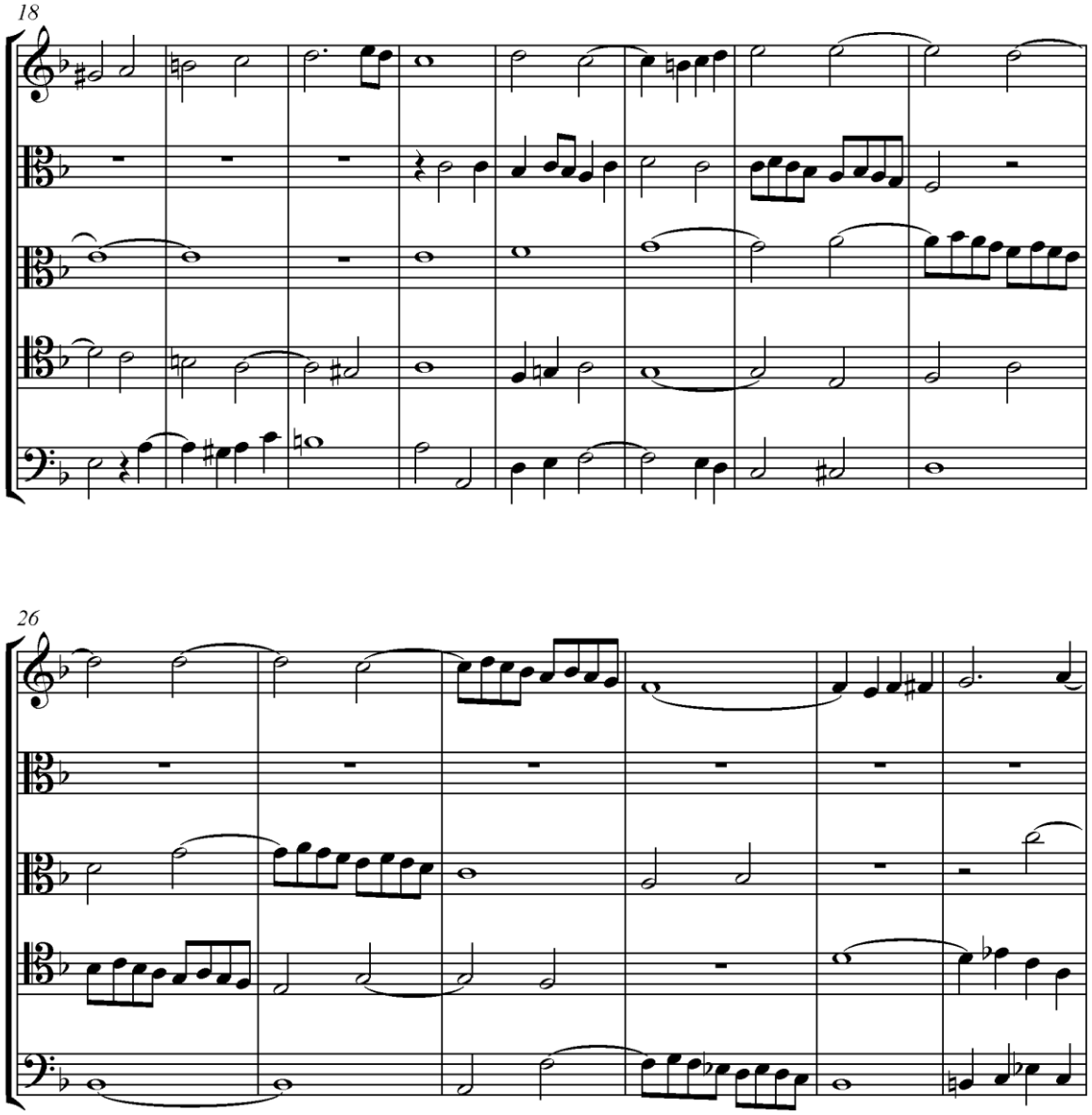
Podle plánu této fugy se třetí subjekt musí neustále nacházet ve *stejném středním hlase* (v prvním altu) a tudíž nikde nesmí zastupovat bas. Proto ho bylo zbytečné zakomponovávat do kontrapunktu.

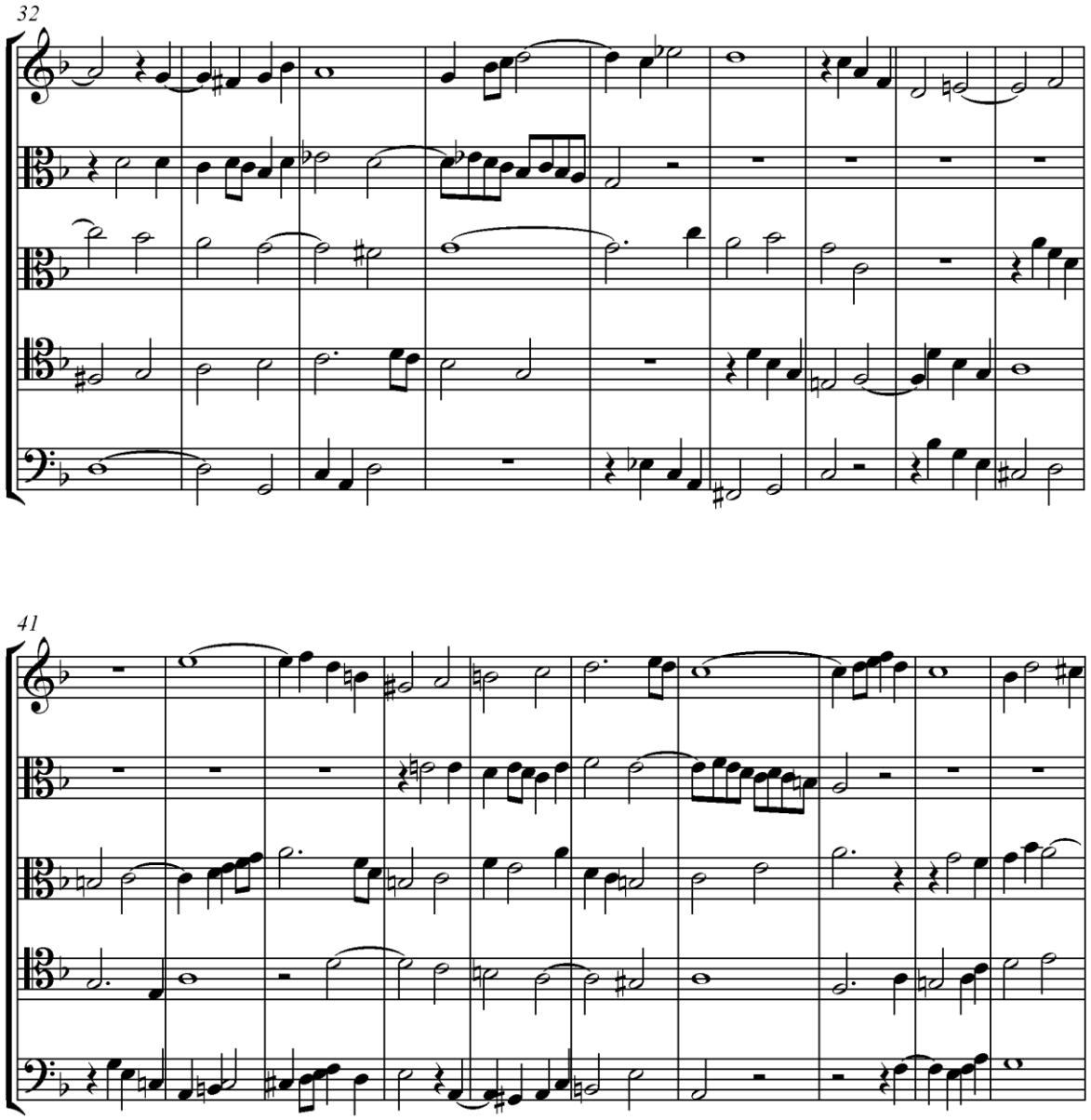
Poznamenejme ještě také, že třetí subjekt stupňovitě stoupá šestkrát po sobě, což mu při každém návratu dodává novou jasnější zvučnost. Aby tento subjekt ještě více vynikl, musí se (při provedení) zdvojit v unisonu nebo v oktávě některým dechovým nástrojem, nebo ho musí zazpívat mladí chlapci, kteří budou umístěni v určité vzdálenosti od sboru.

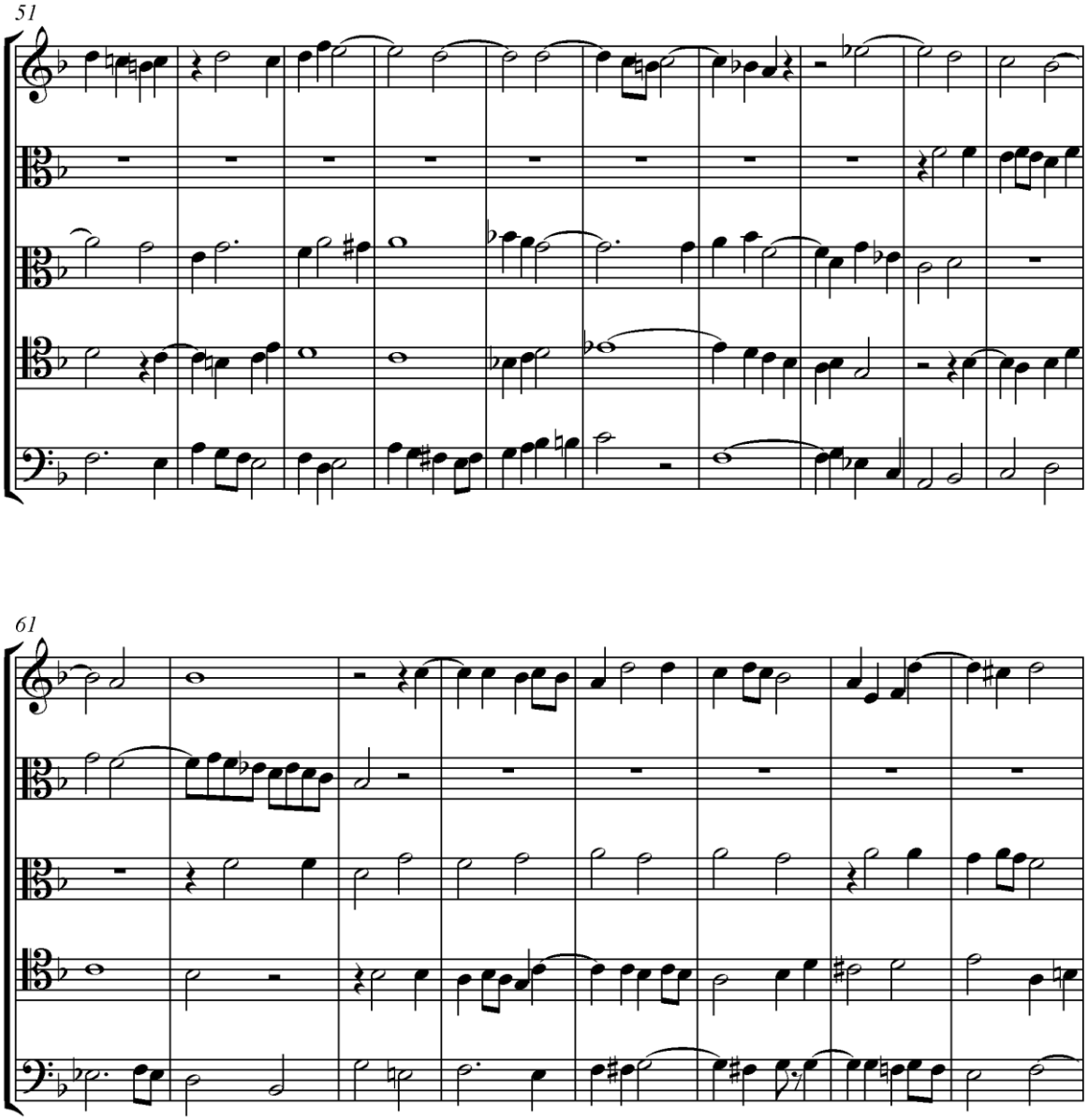
Subjekty jsou v analýze příkladu č. 503 označeny číslicemi 1, 2, 3, 4.[100]

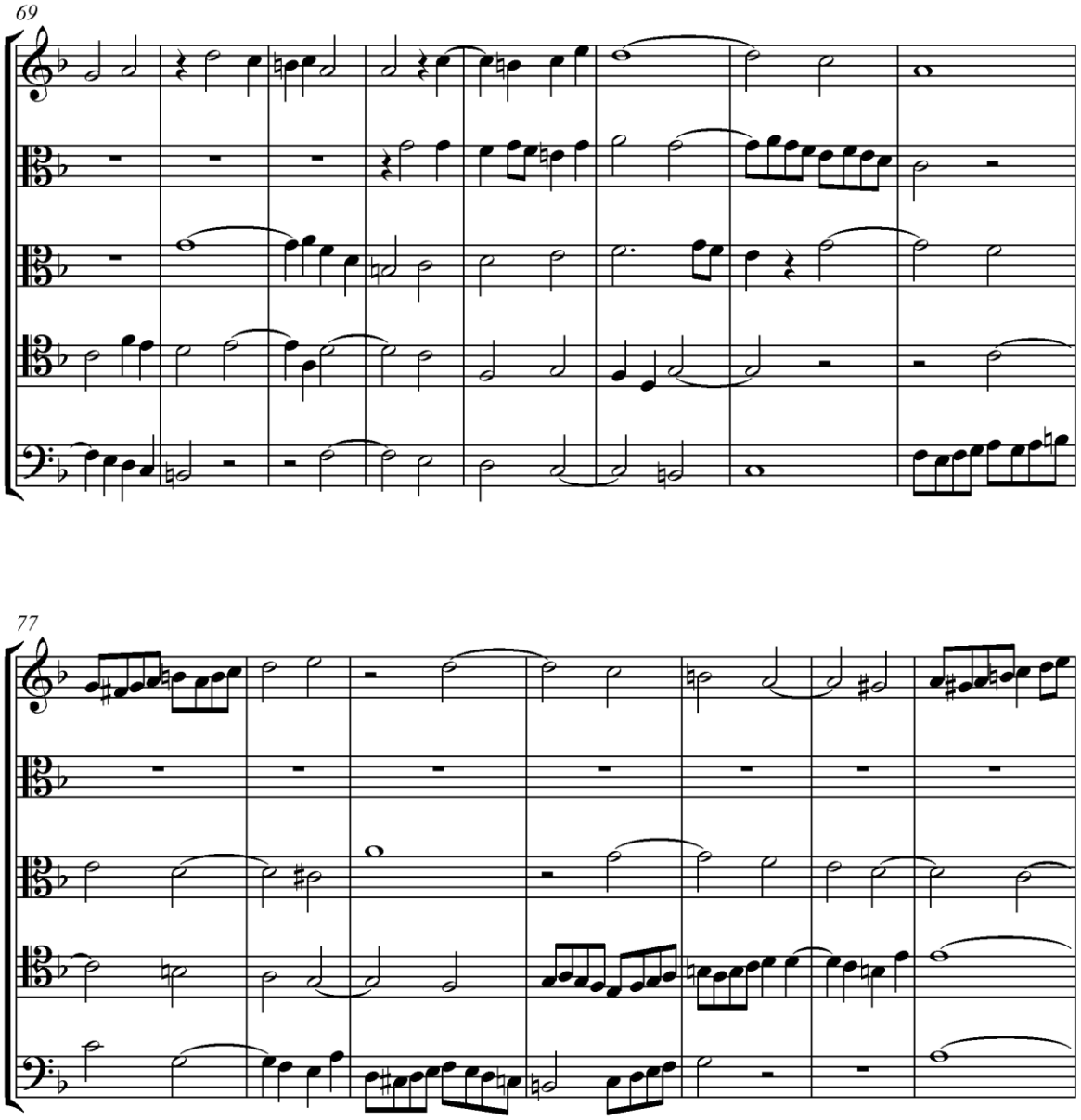


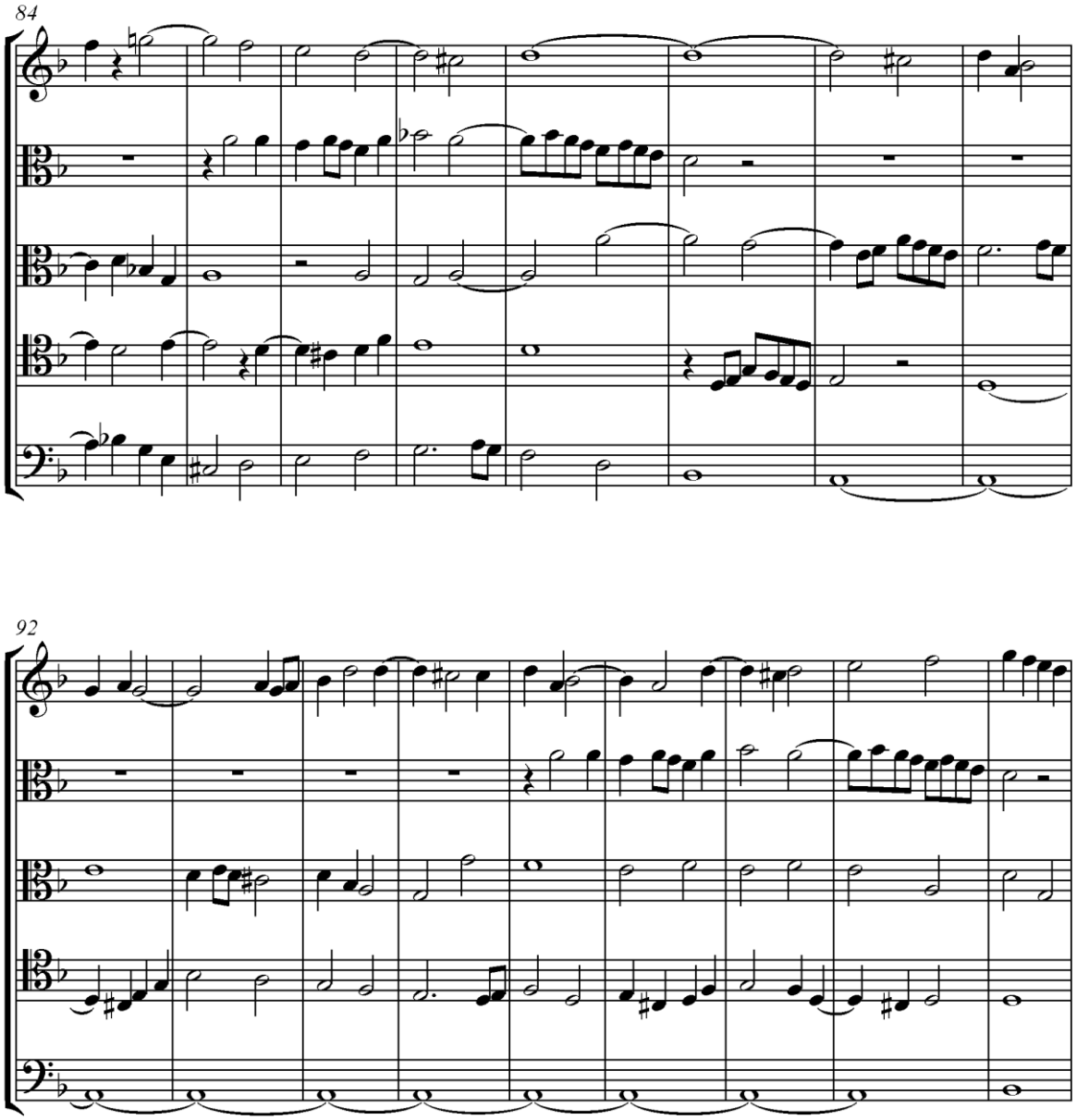
[100] V této první těsně zaznívá dvakrát po sobě subjekt i odpověď. Tato verze je rovněž správná.

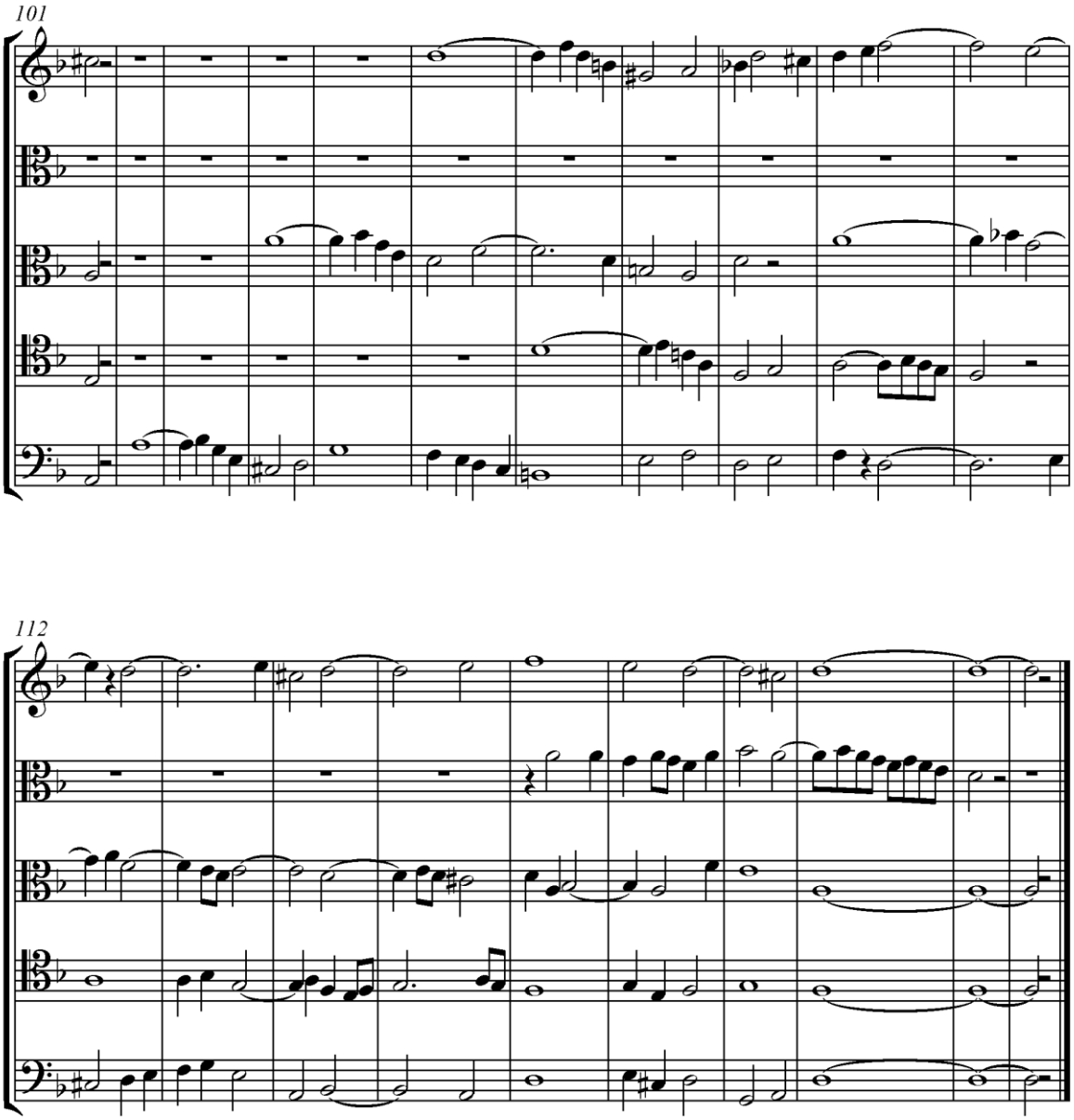

18
26


32
41


51
61


69
77

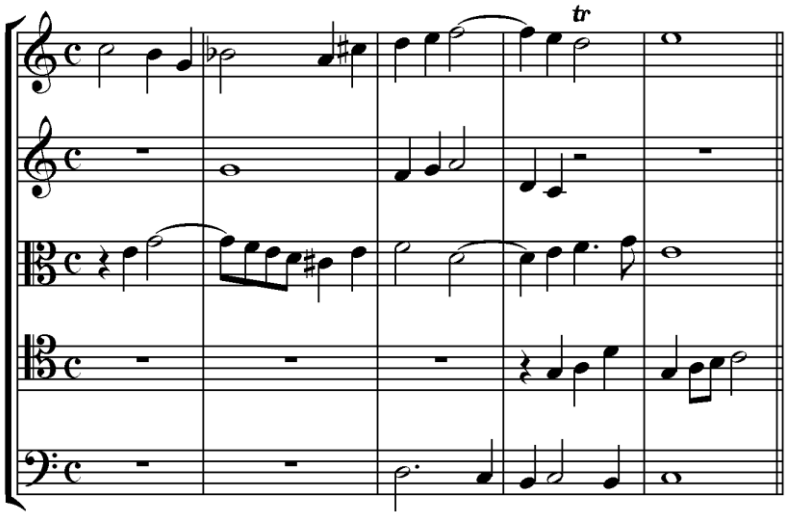

84
92



Příklad 503

Fuga s pěti subjekty

Ke kombinacím fugy se čtyřmi subjekty připojíme jeden subjekt navíc, a tím získáme fugu s pěti subjekty. Není nezbytné, abychom při vymýšlení pátého subjektu použili pětinásobný kontrapunkt: zcela postačuje čtyřnásobný kontrapunkt a dokonce i trojitý. V příkladu č. 504 si předvedeme pět subjektů, které musí posloužit k vytvoření následující fugy.



Příklad 504

Z těchto pěti subjektů jsou zakomponovány do kontrapunktu pouze první, druhý a čtvrtý. Třetí a pátý subjekt nejsou v kontrapunktu. Při spojení pěti subjektů tak nemůžeme dát do basu třetí a pátý subjekt. Rozhodně také není nezbytné, aby se ve fuze s pěti subjekty musel každý subjekt objevit v basu vzhledem k tomu, že stále jsou k dispozici tři subjekty, s nimiž lze bas vytvořit. A pokud chceme dát do basu třetí a pátý subjekt (které nejsou v kontrapunktu), potom je použijeme *jednotlivě* (viz příklad č. 505).

Příklad 505

Podle toho můžeme stanovit to, co následuje, když má fuga více než tři subjekty.

1. Pro fugu se čtyřmi subjekty (zejména když je pouze čtyřhlasá) je výhodný trojitý kontrapunkt z toho důvodu, že čtvrtý subjekt (který není v kontrapunktu) může doplnit akordy převratné harmonie:[101] kromě této výhody se subjekt snadněji vymýšlí.

2. Pro fugu s pěti subjekty použijeme trojitý kontrapunkt, nebo nanejvýš čtyřnásobný kontrapunkt.

3. Pro fugu se šesti subjekty použijeme rovněž trojitý nebo čtyřnásobný kontrapunkt.

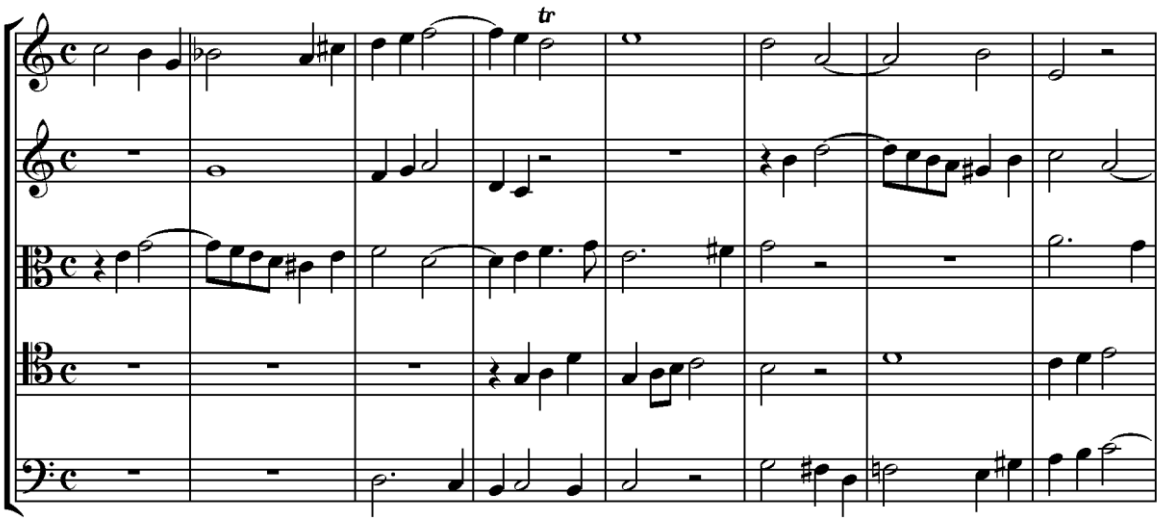
Pošetilostí by bylo pomýšlet na fugy s více než šesti subjekty.

Hlavní subjekt musí být vždy v kontrapunktu.

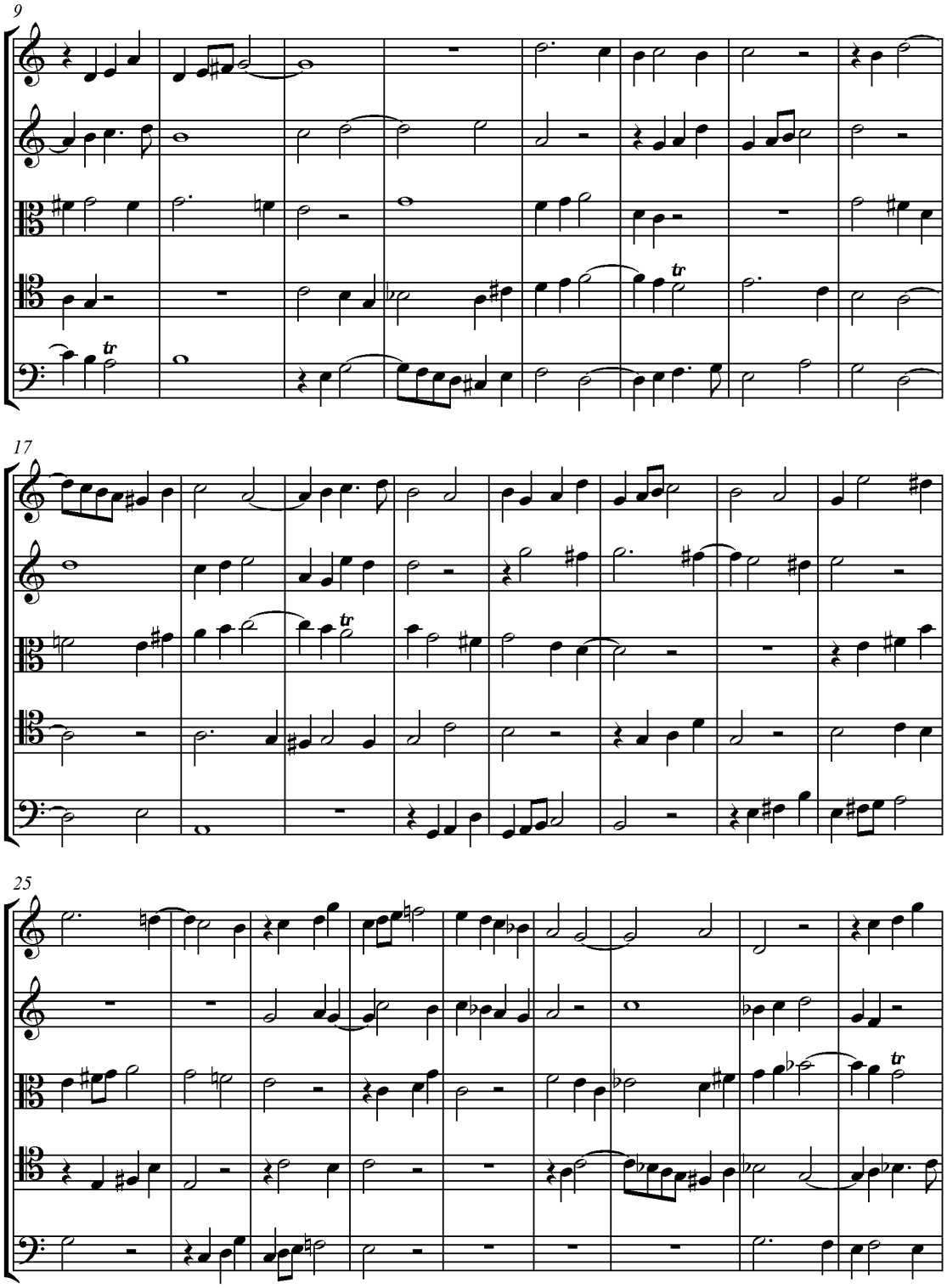
V těchto třech druzích fugy se musí vytvořit subjekty takovým způsobem, aby se v nich v *jakýchkoli převratech těchto subjektů* nevyskytovaly ani zakázané kvinty, ani chybné kvarty vůči basu. Zpravidla při této tvorbě nemůžeme věnovat dostatečnou péči subjektům, na nichž spočívá veškerá hodnota fugy.

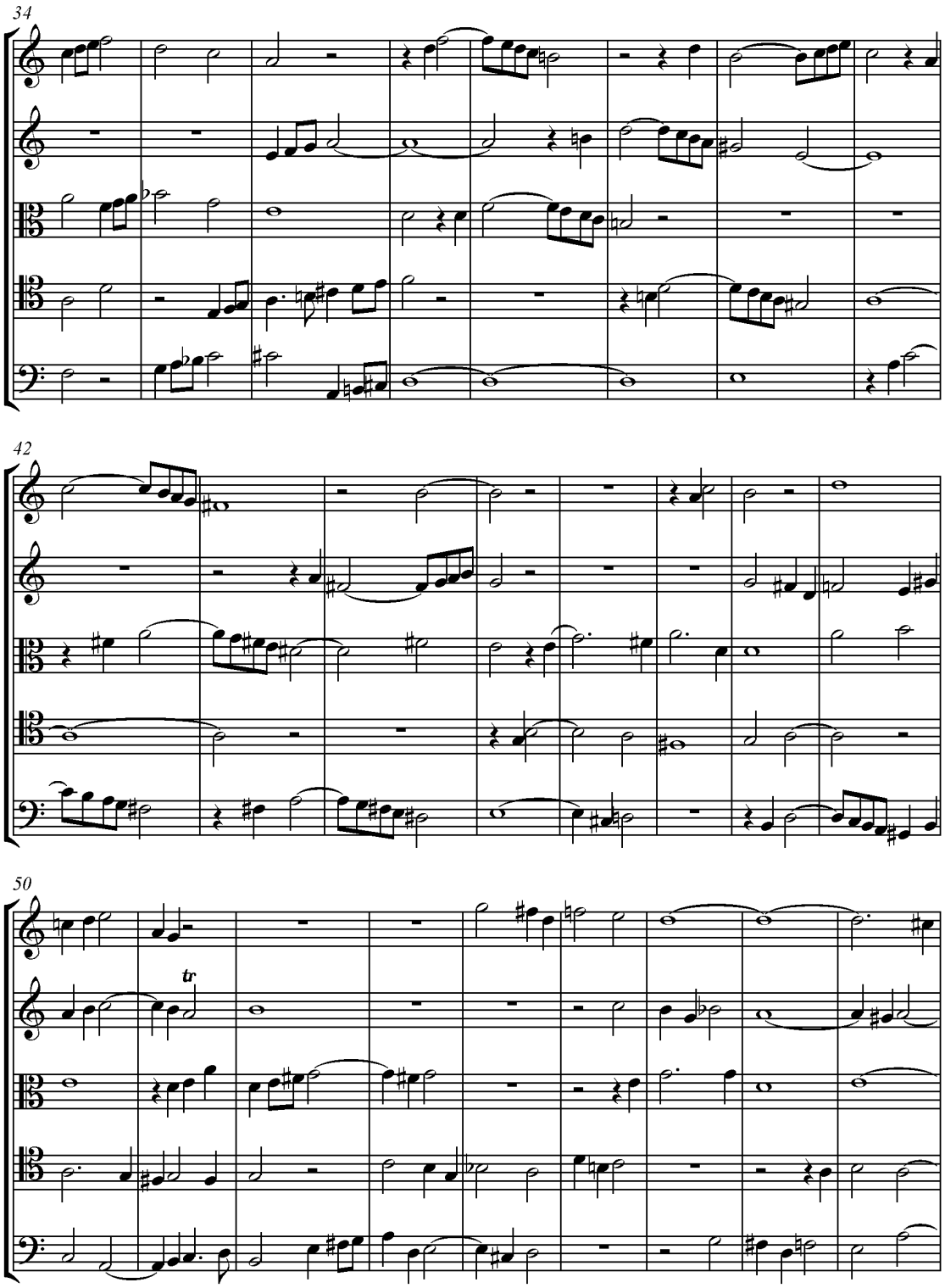
V příkladu č. 506 si předvedeme analyzovanou fugu, která je vytvořena s pěti subjekty uvedenými v příkladu 504.

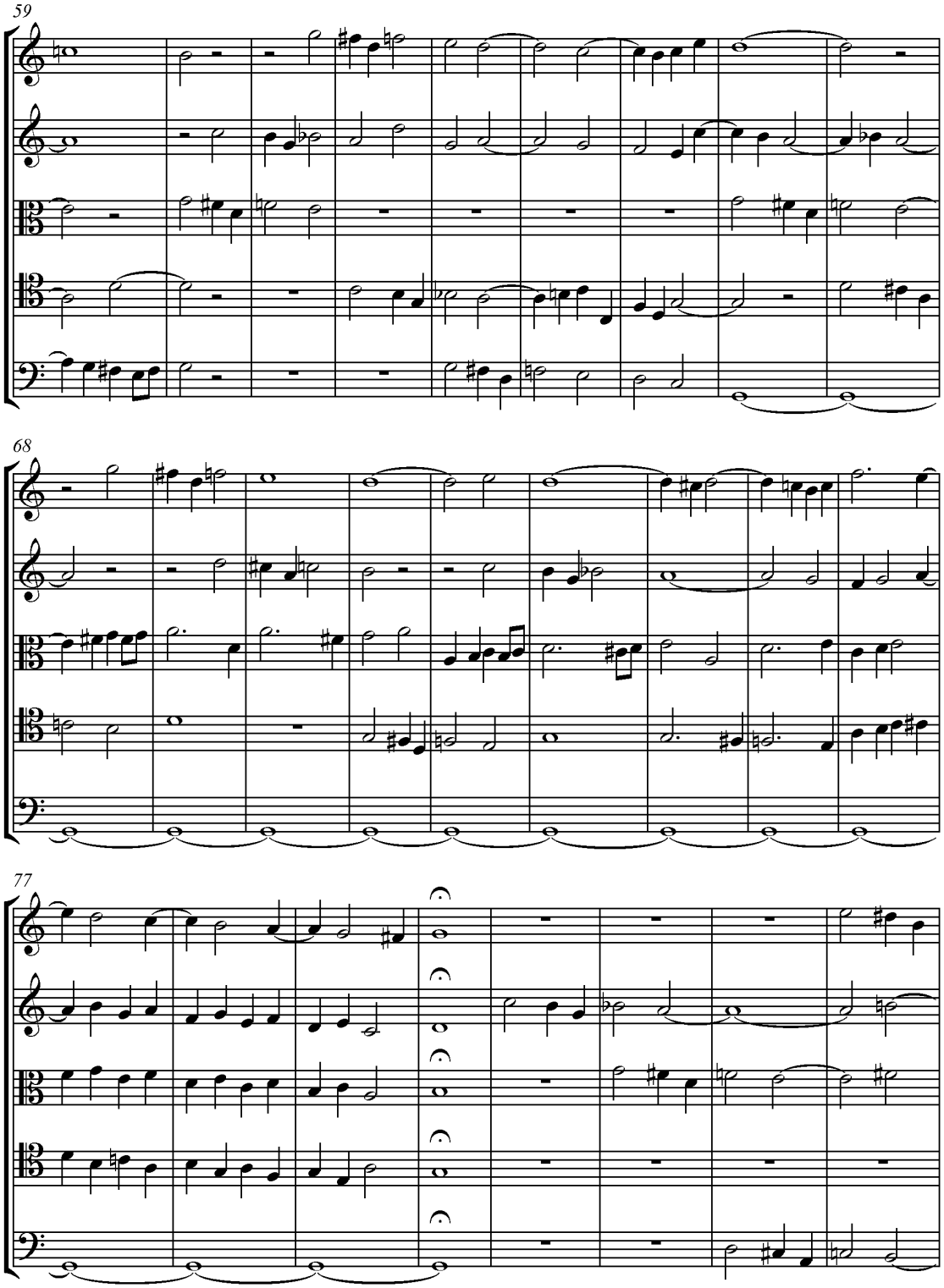
Fuga s pěti subjekty

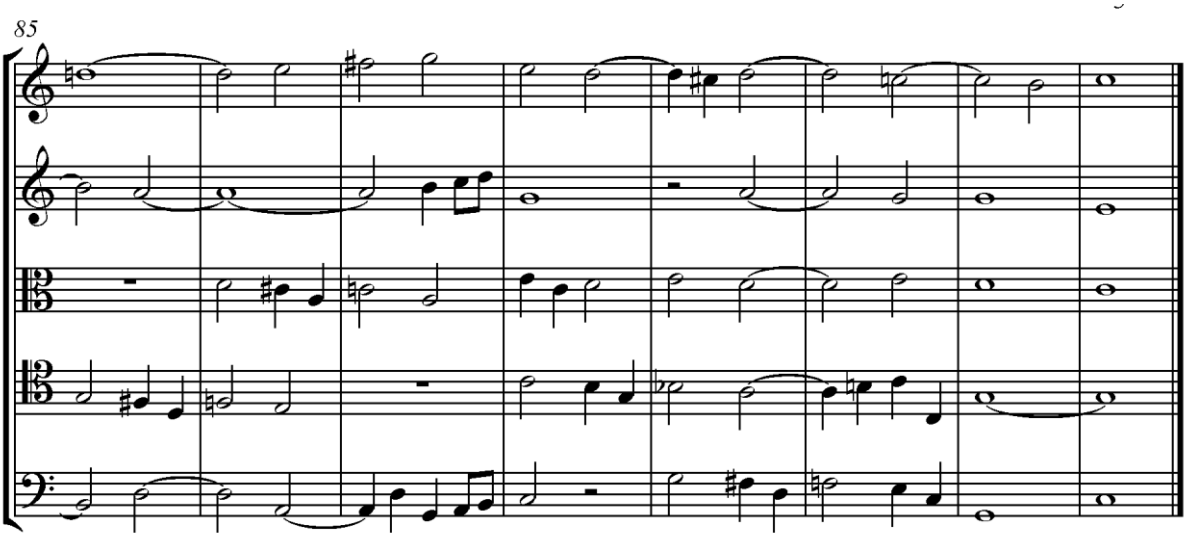


[101] A ze stejného důvodu není nezbytné, aby tato fuga byla pětihlasá. Pokud jsou všechny čtyři subjekty v kontrapunktu, doporučuje se připojit jeden hlas, aby harmonie kontrapunktu nezůstávala stále neúplná.


9
17
25


34
42
50
tr

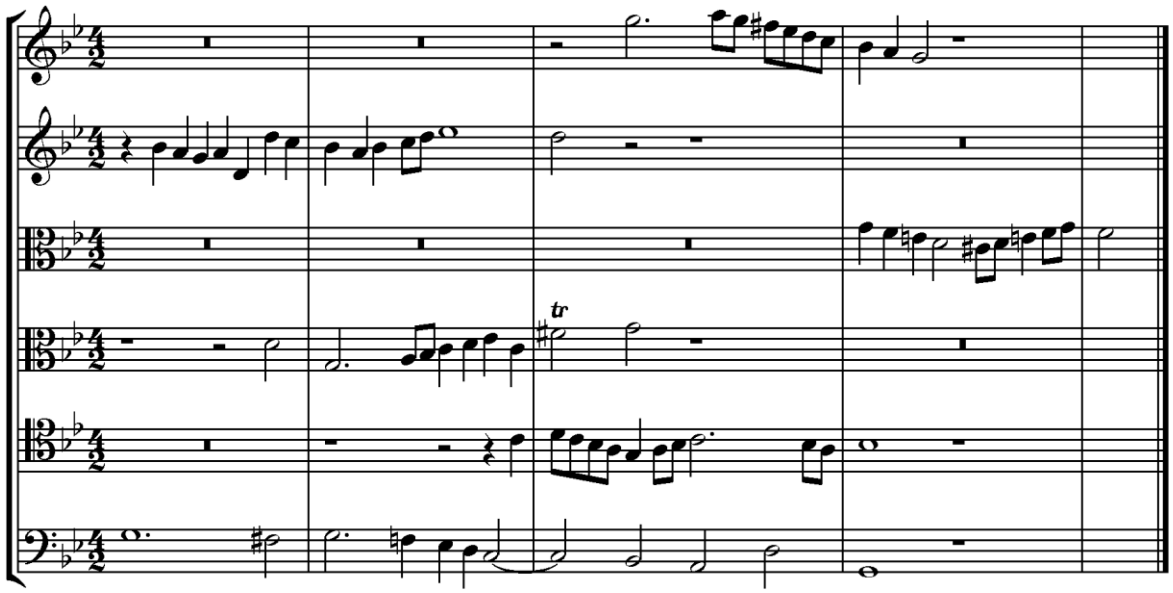

59
68
77



Příklad 506

Fuga se šesti subjekty

V příkladu č. 507 je uvedeno šest subjektů, které slouží k vytvoření následující fugy.



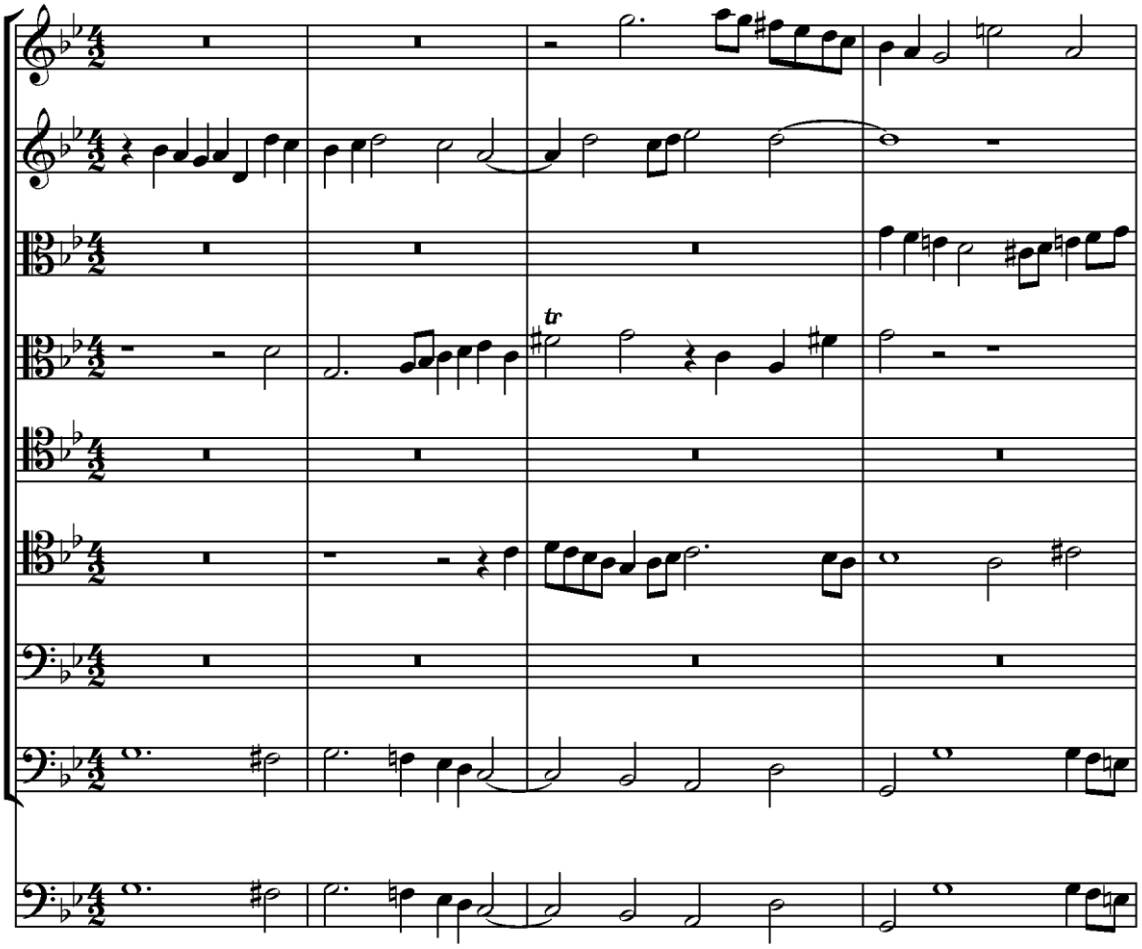
Příklad 507

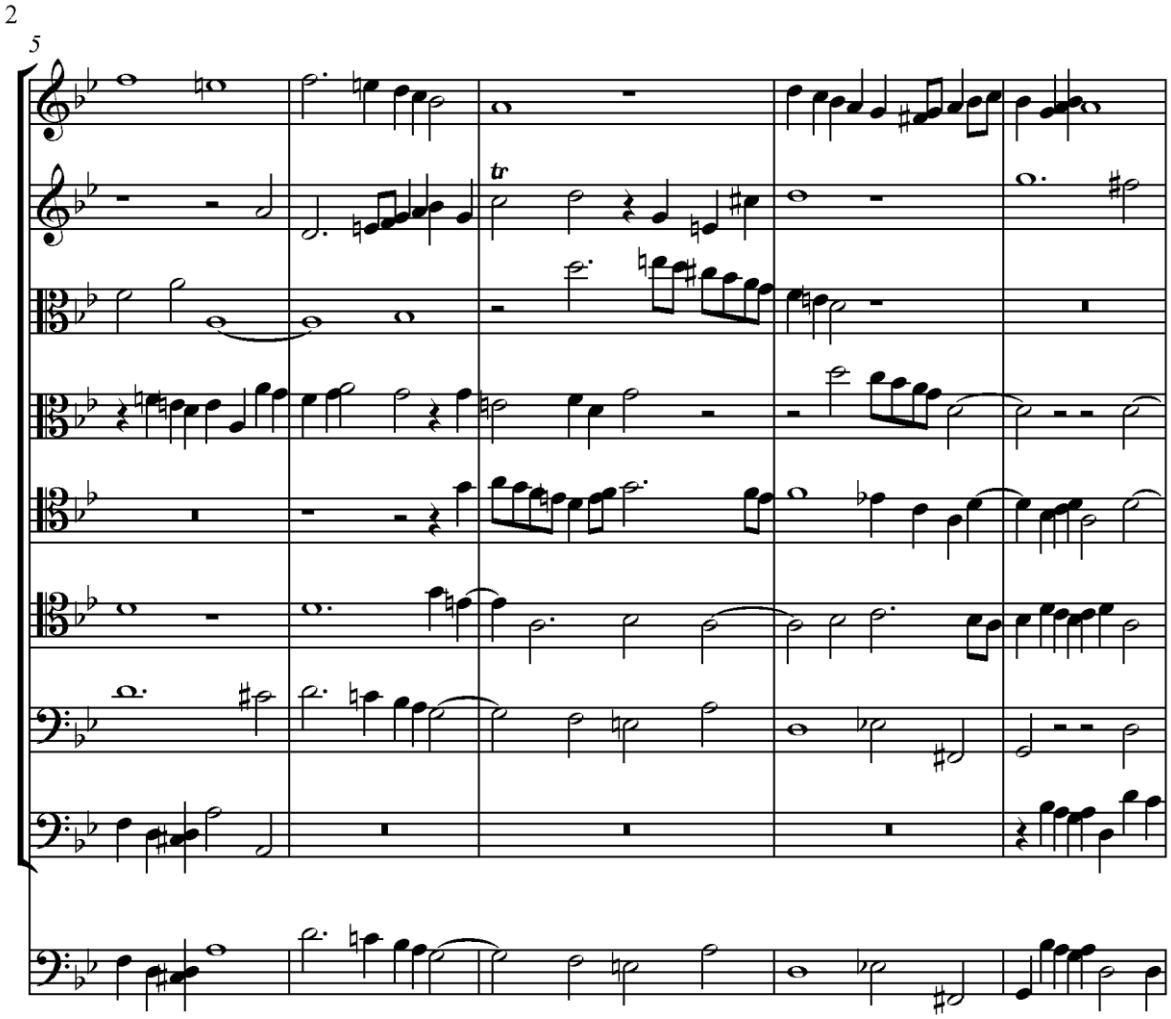
Při tvorbě těchto šesti subjektů jsme použili pouze trojitý kontrapunkt, protože, protože čtyřnásobný kontrapunkt, protože čtyřnásobný kontrapunkt se zde nachází jen přechodně. A přesto jsou všechny subjekty v kontrapunktu, protože každý se bez jakýchkoli problémů může umístit do basu. Subjektům předcházejí nebo po nich následují pauzy, a ty způsobují, že je kontrapunkt pouze trojitý.

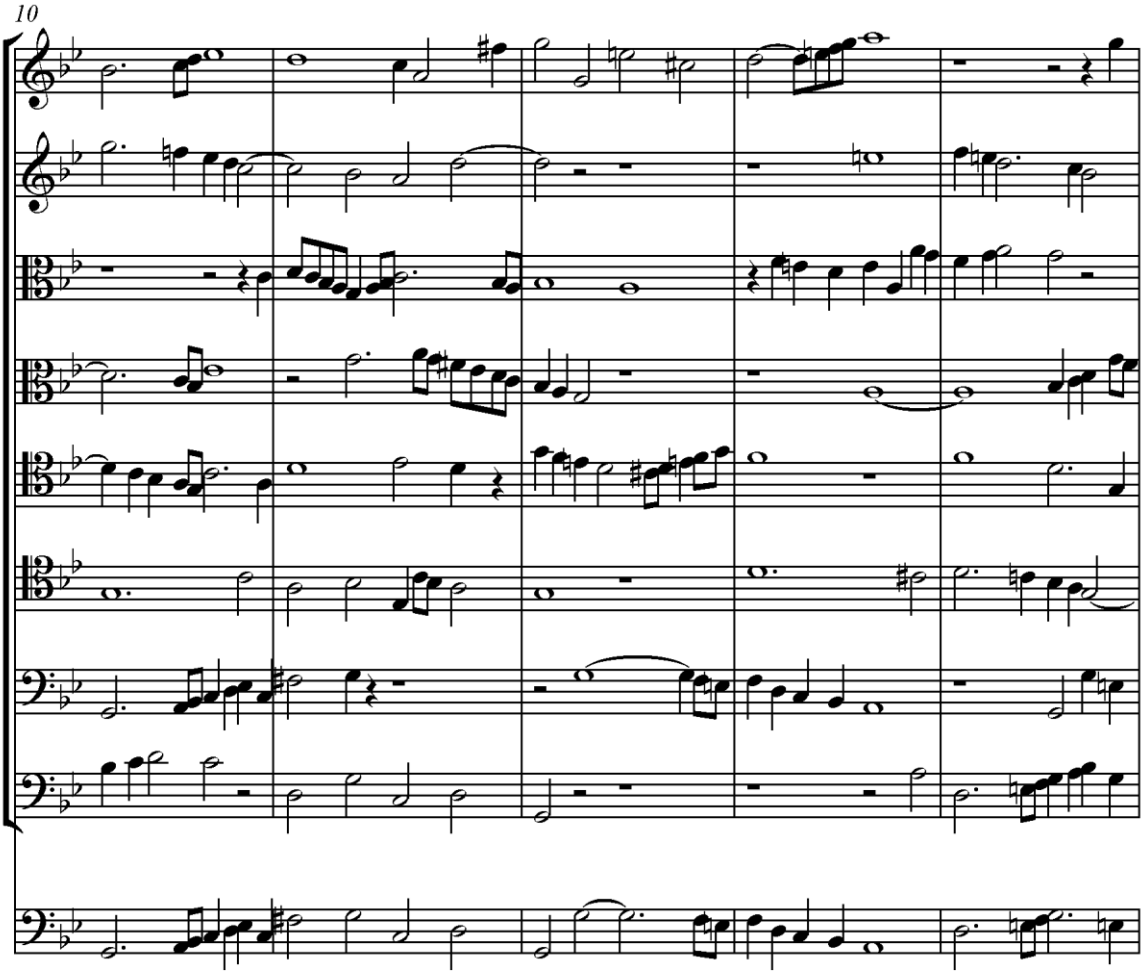
Expozice se utváří jako ve všech více jak čtyřhlasých fugách: SUBJEKT_ODPOVĚĎ_SUBJEKT_ODPOVĚĎ.

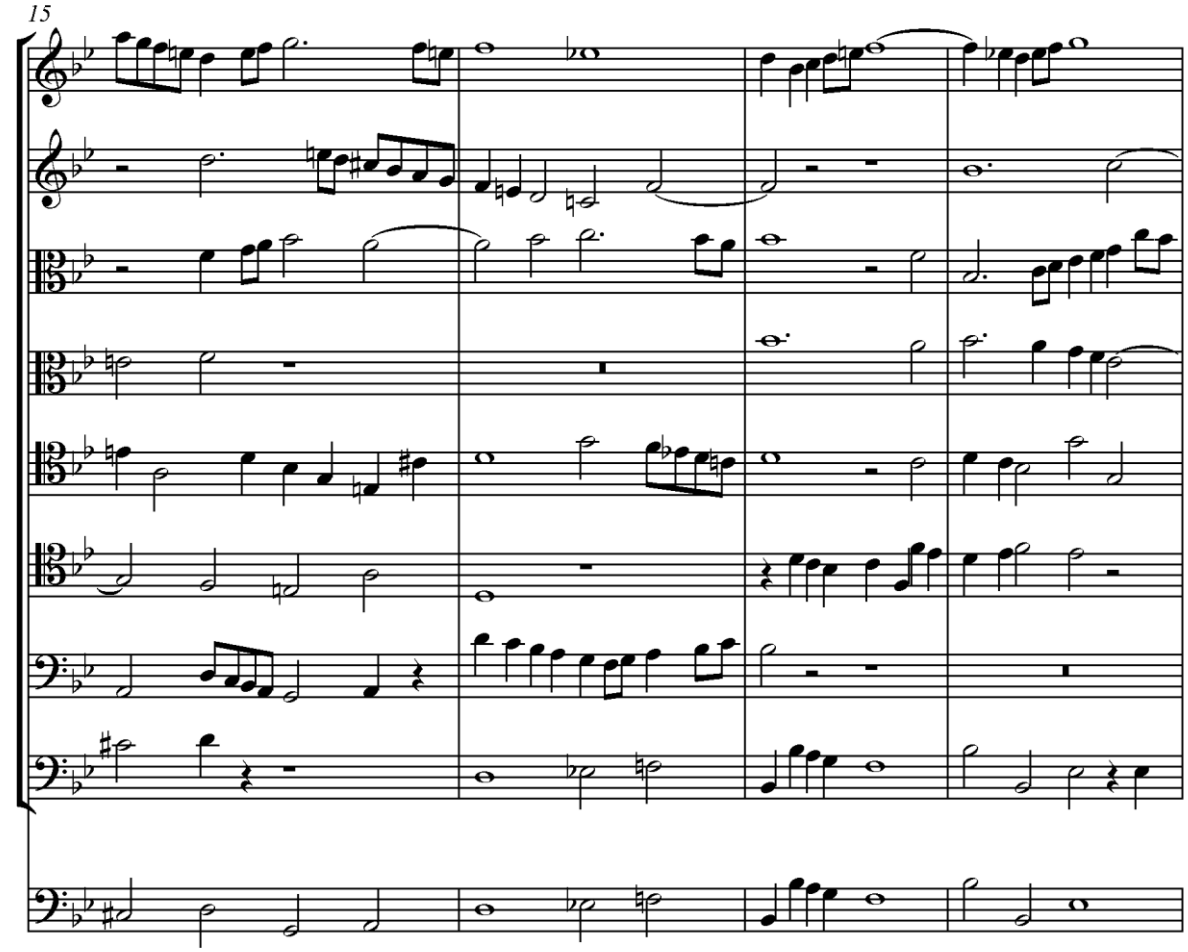
Kterýkoli hlas může poprvé nastoupit pouze s jedním subjektem. Snažíme se neopakovat (během expozice) jeden subjekt ve stejném hlasu, pokud k tomu nejsme donuceni nějakými zvláštními důvody.

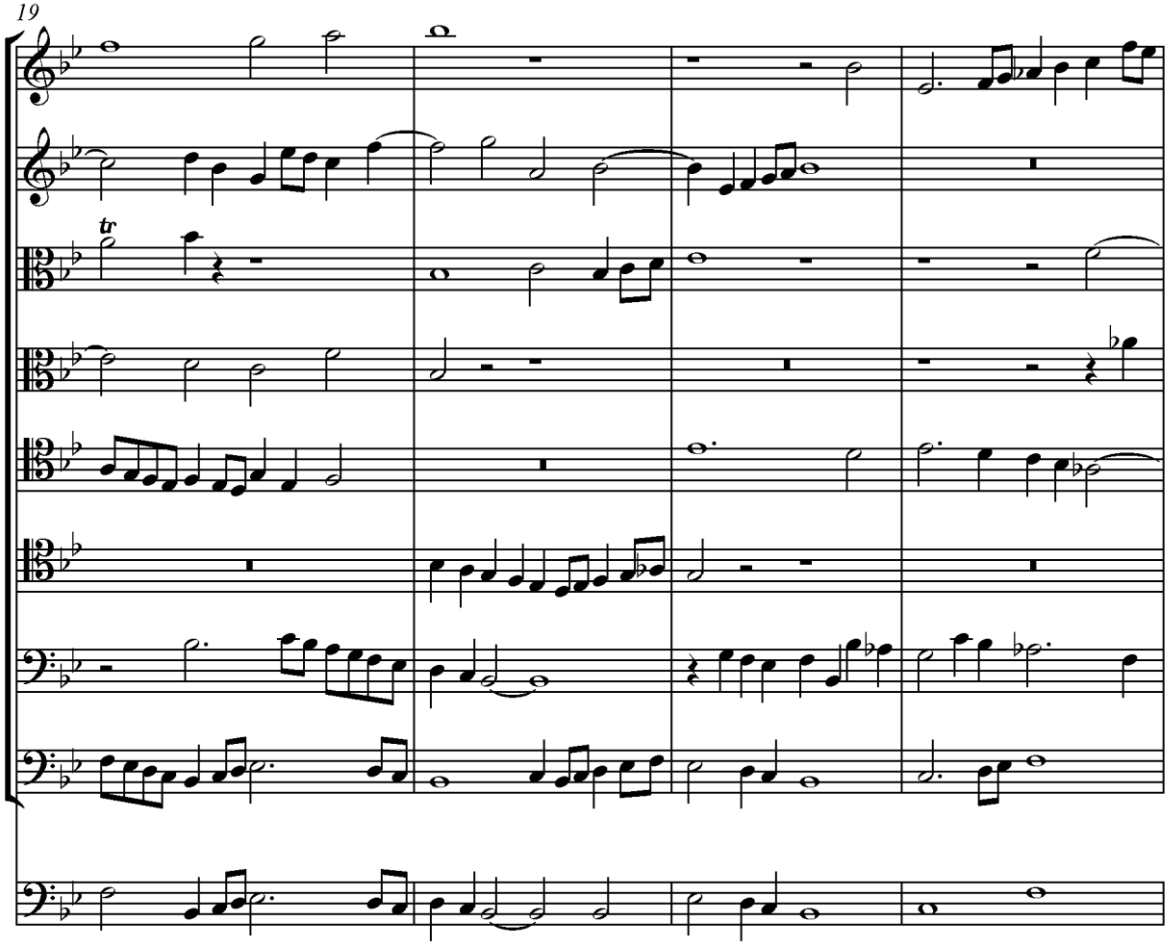
Osmihlasá fuga se šesti subjekty

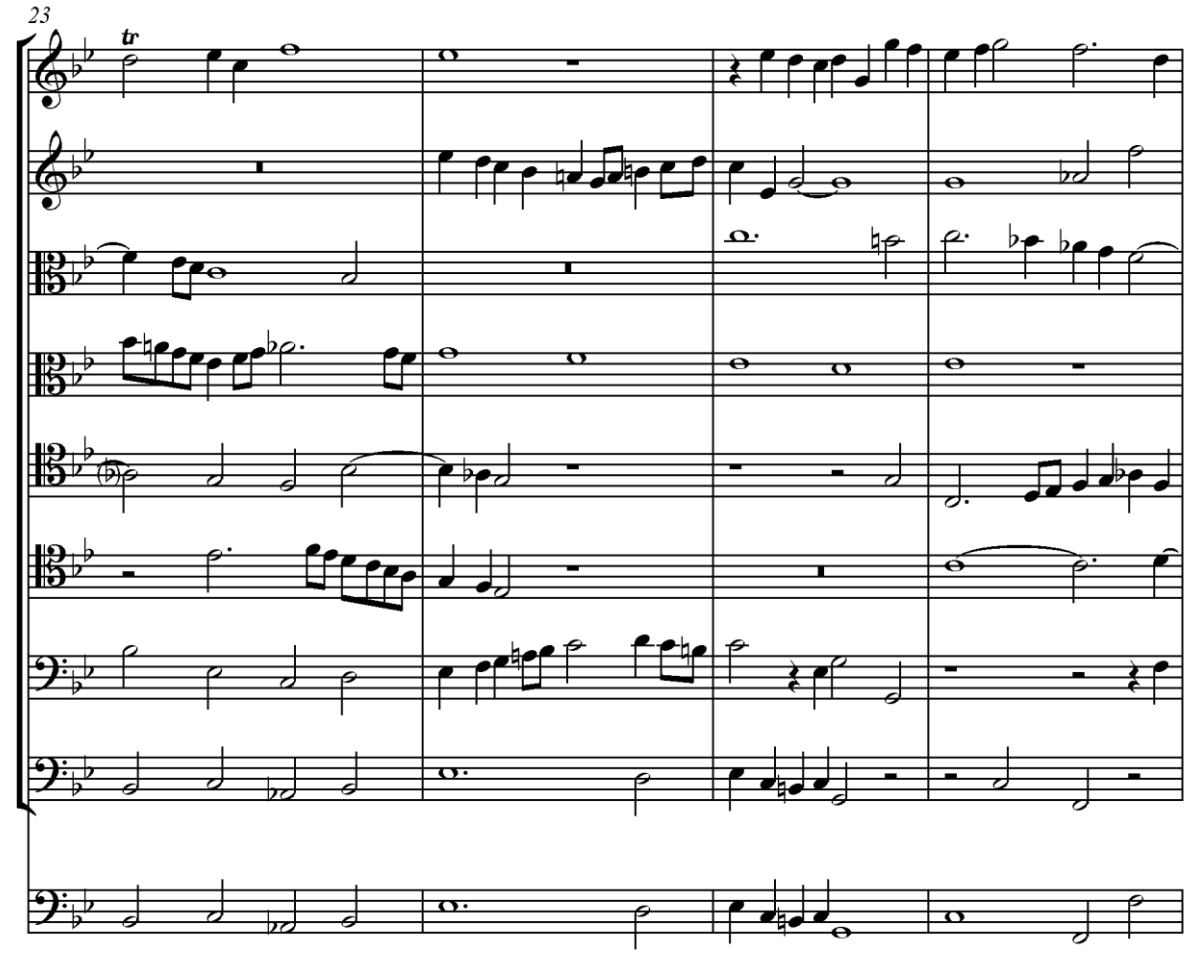


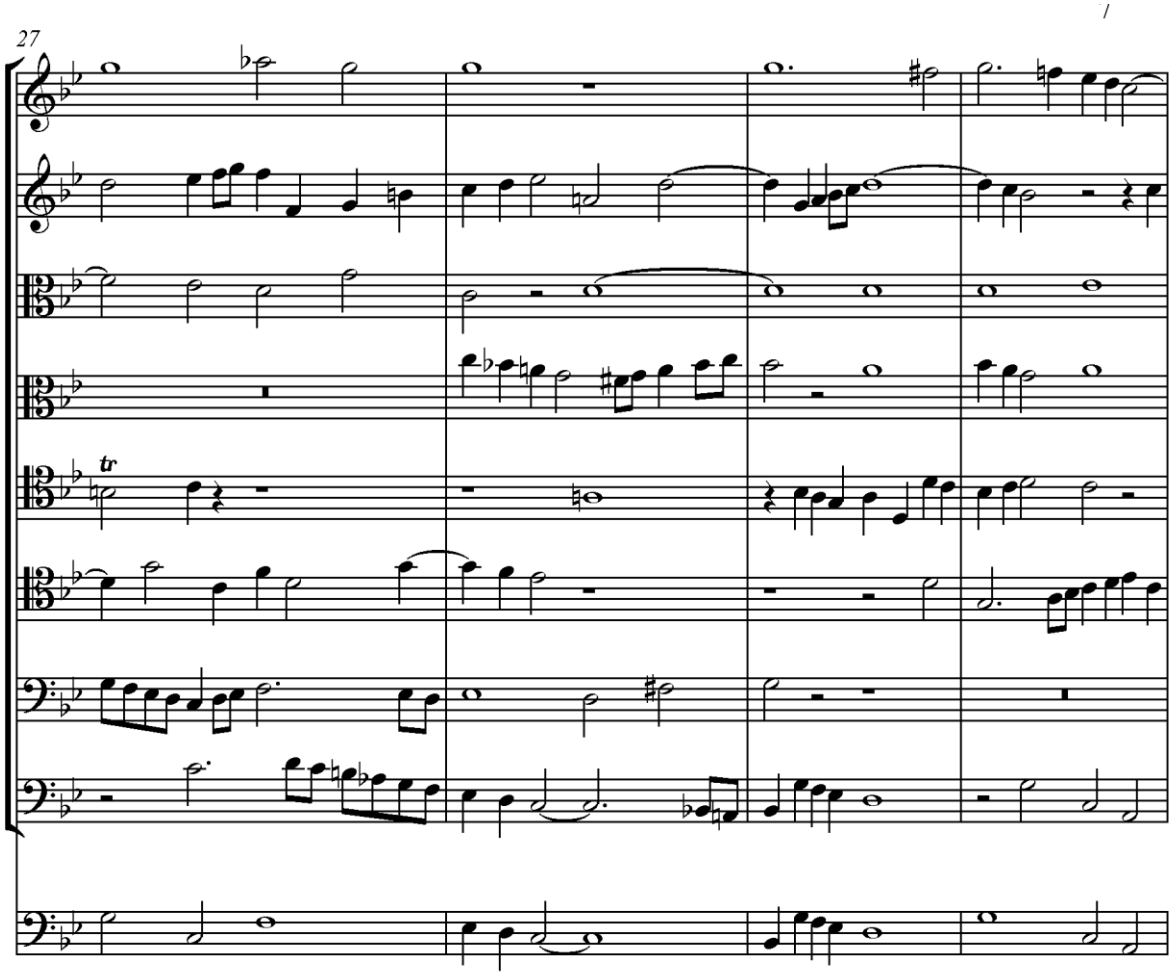

2
5
tr

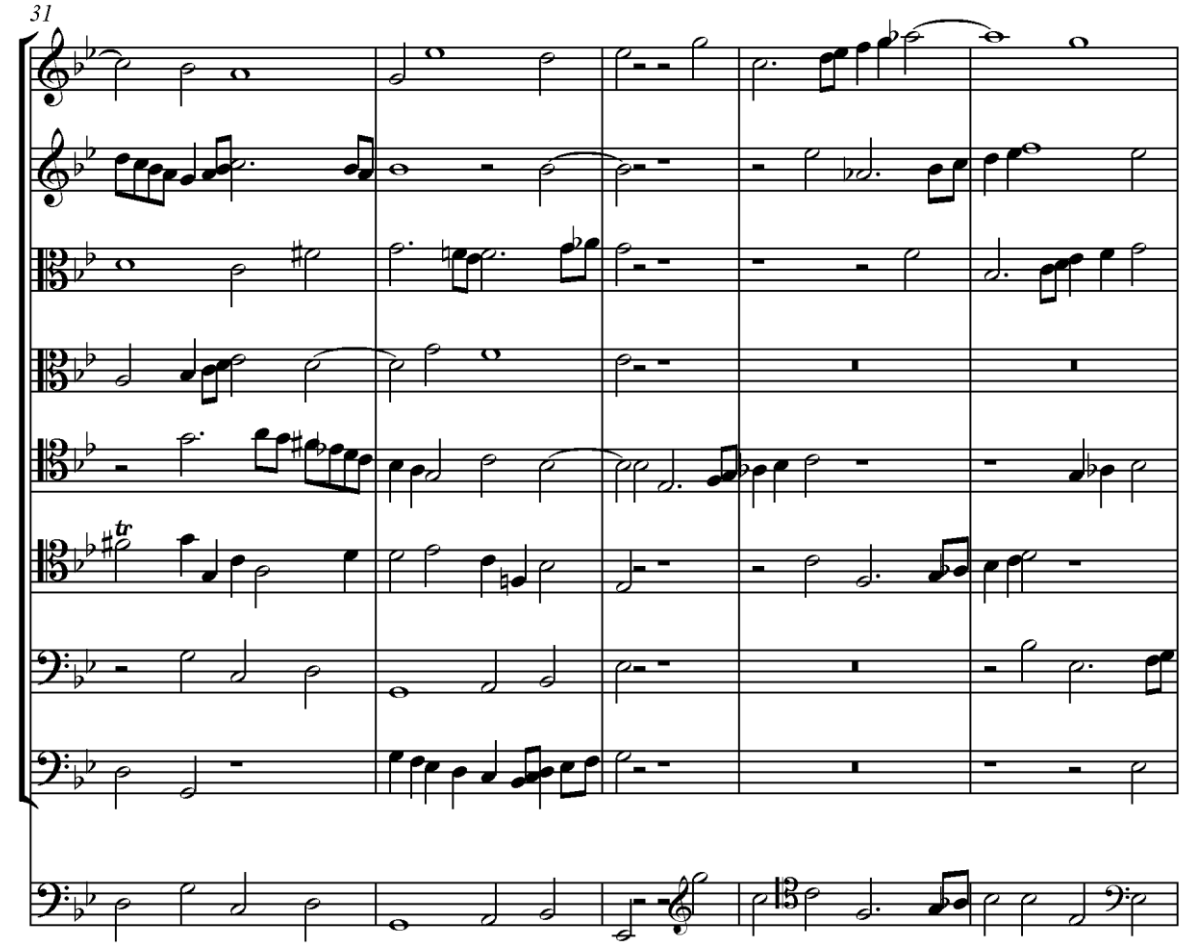

10

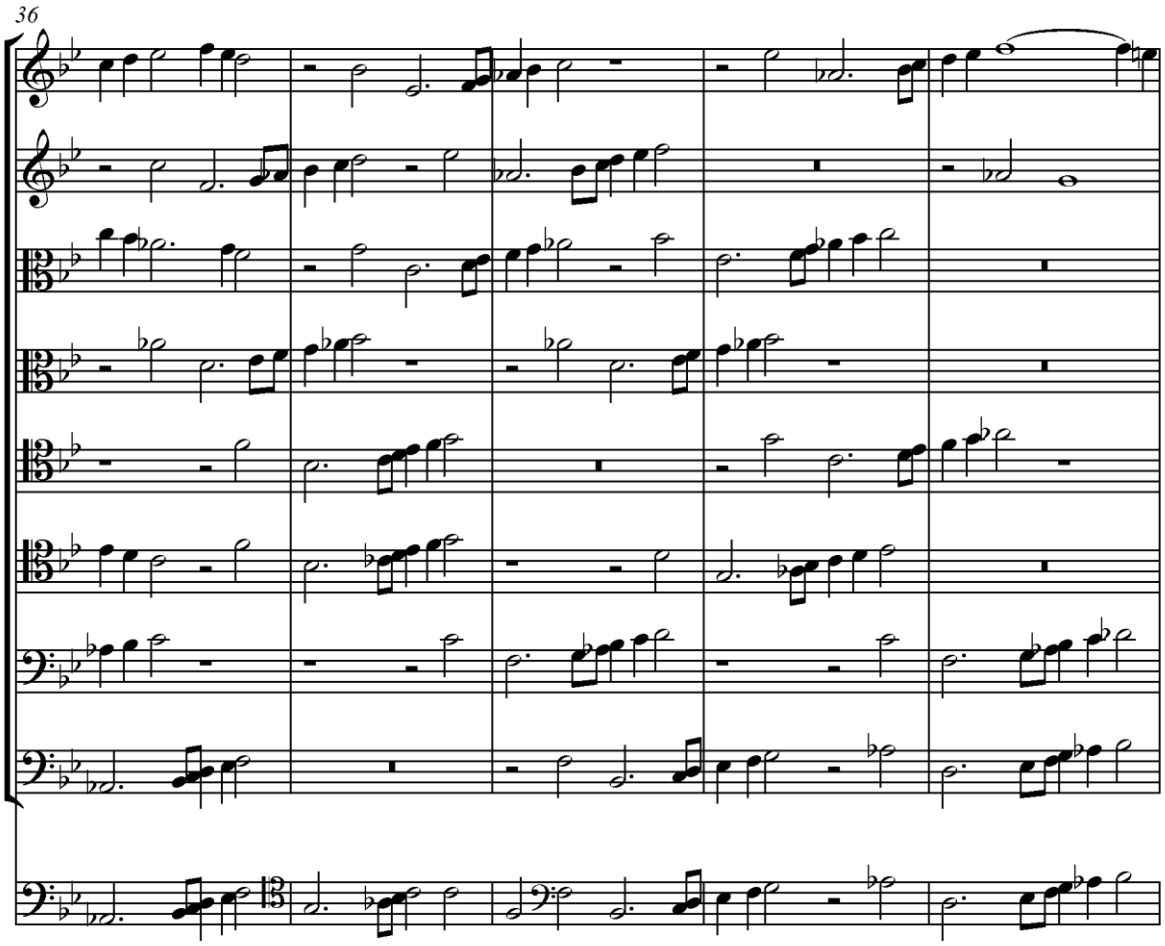

15

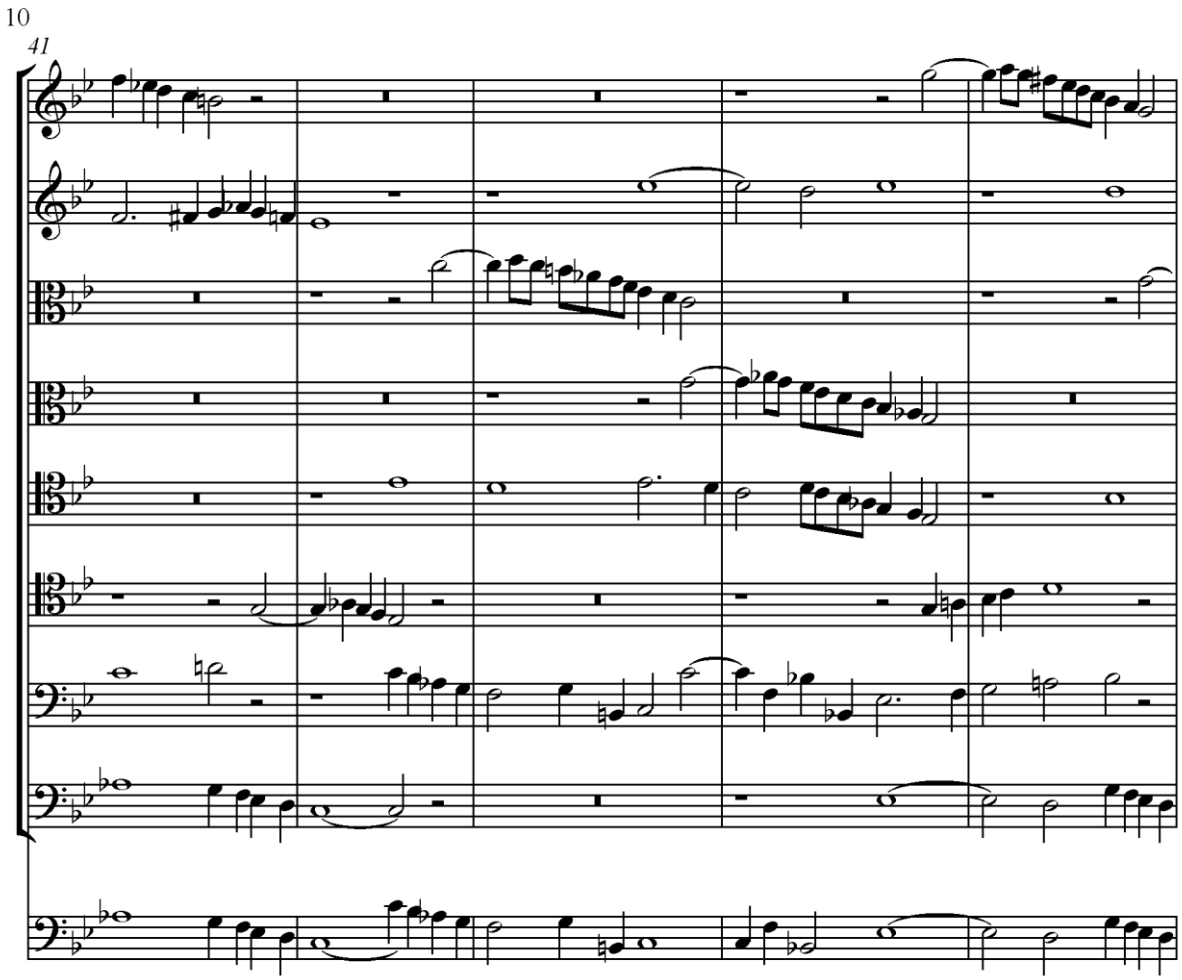

19
tr

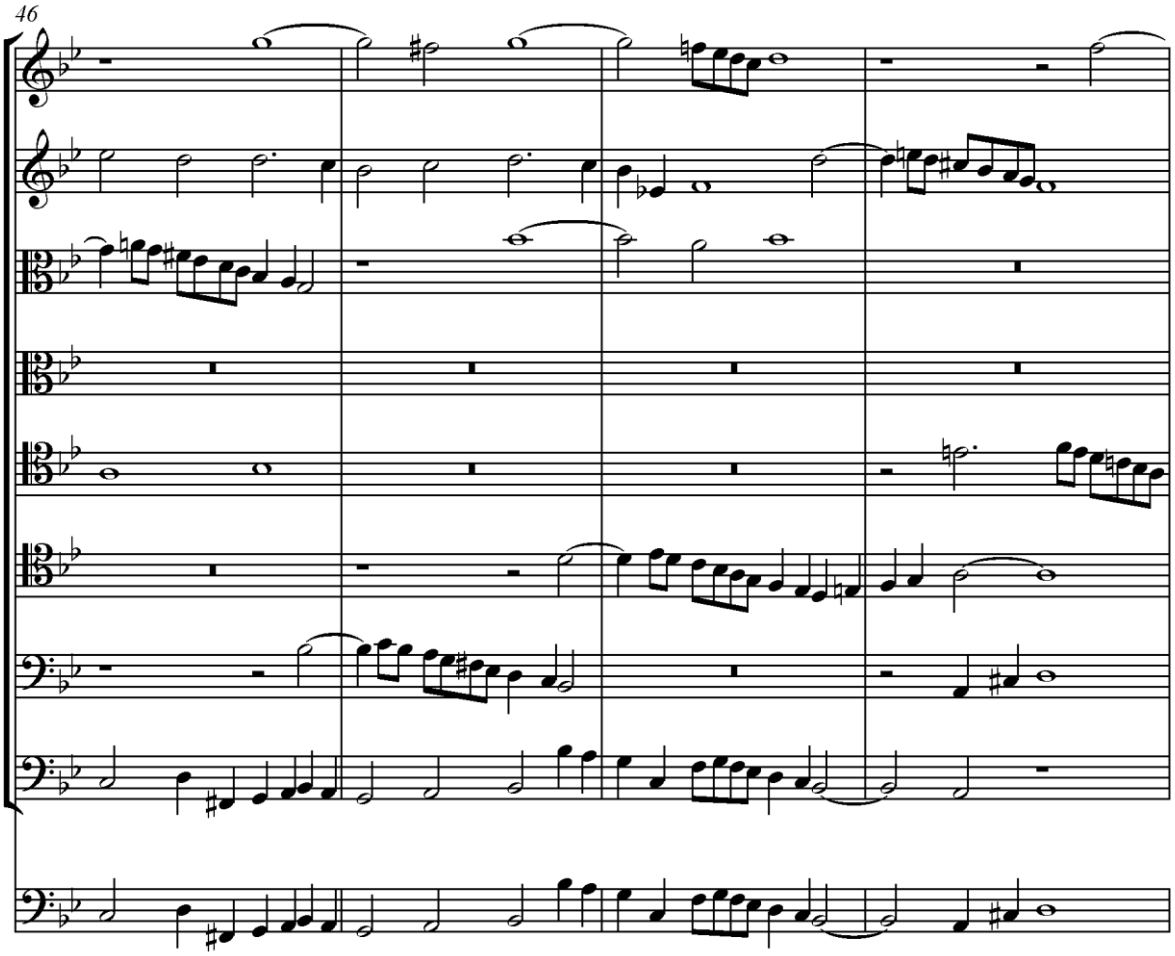

23
tr

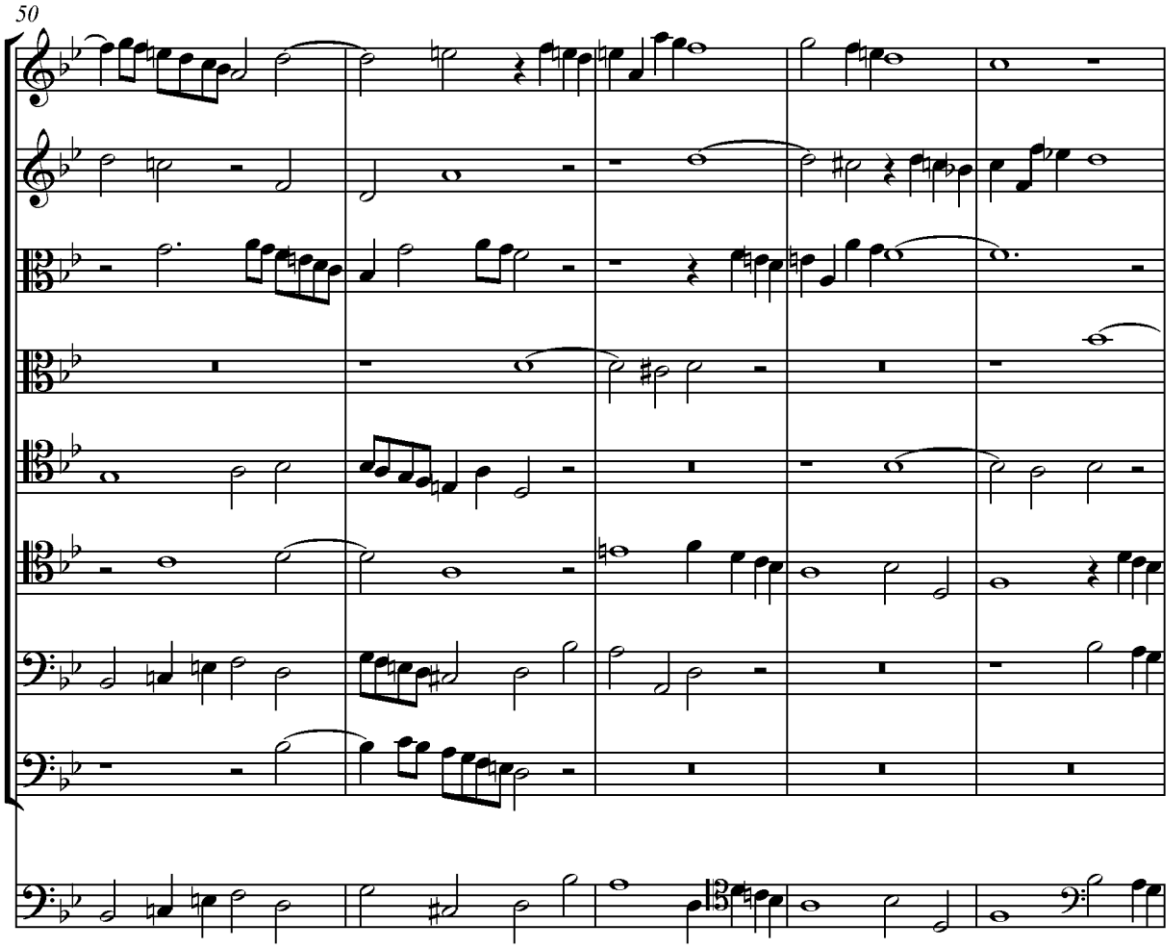

27
tr

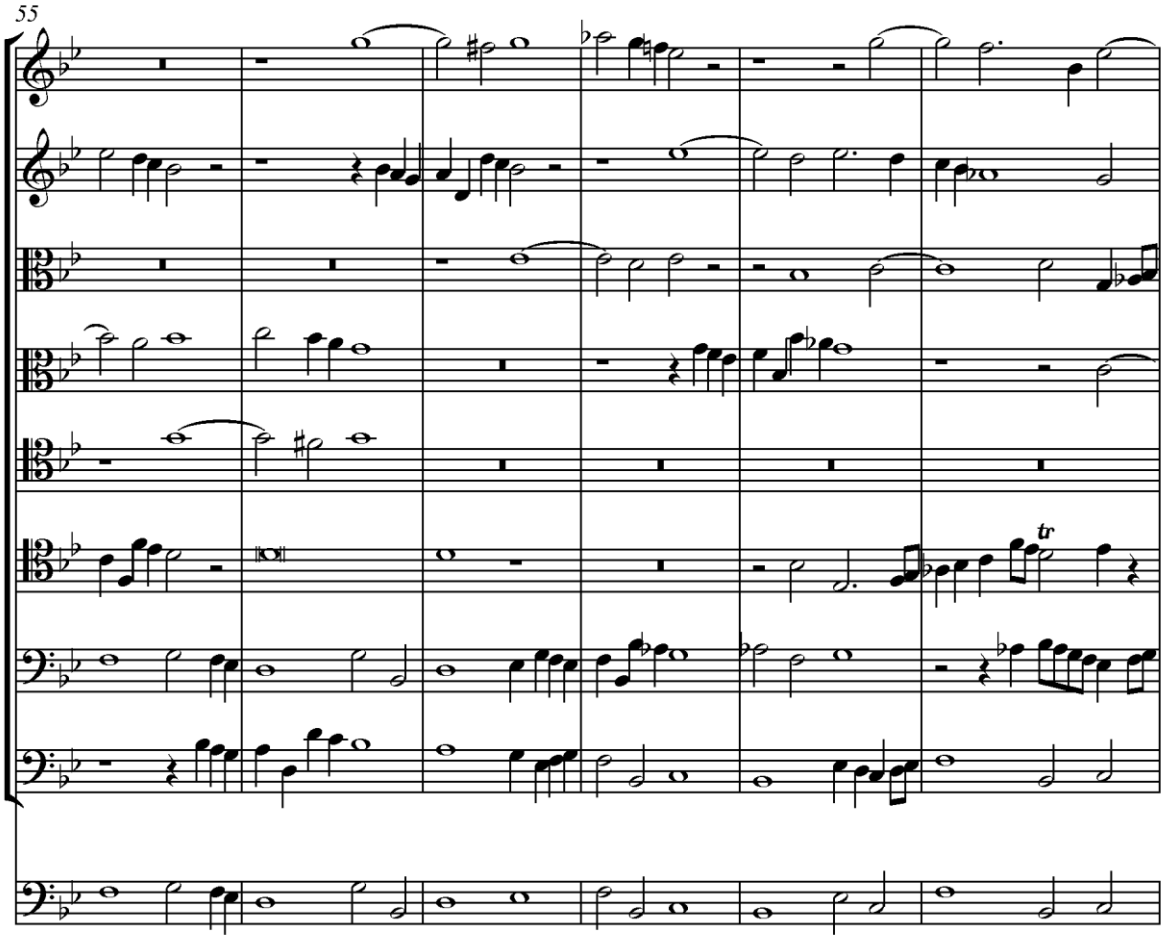

31

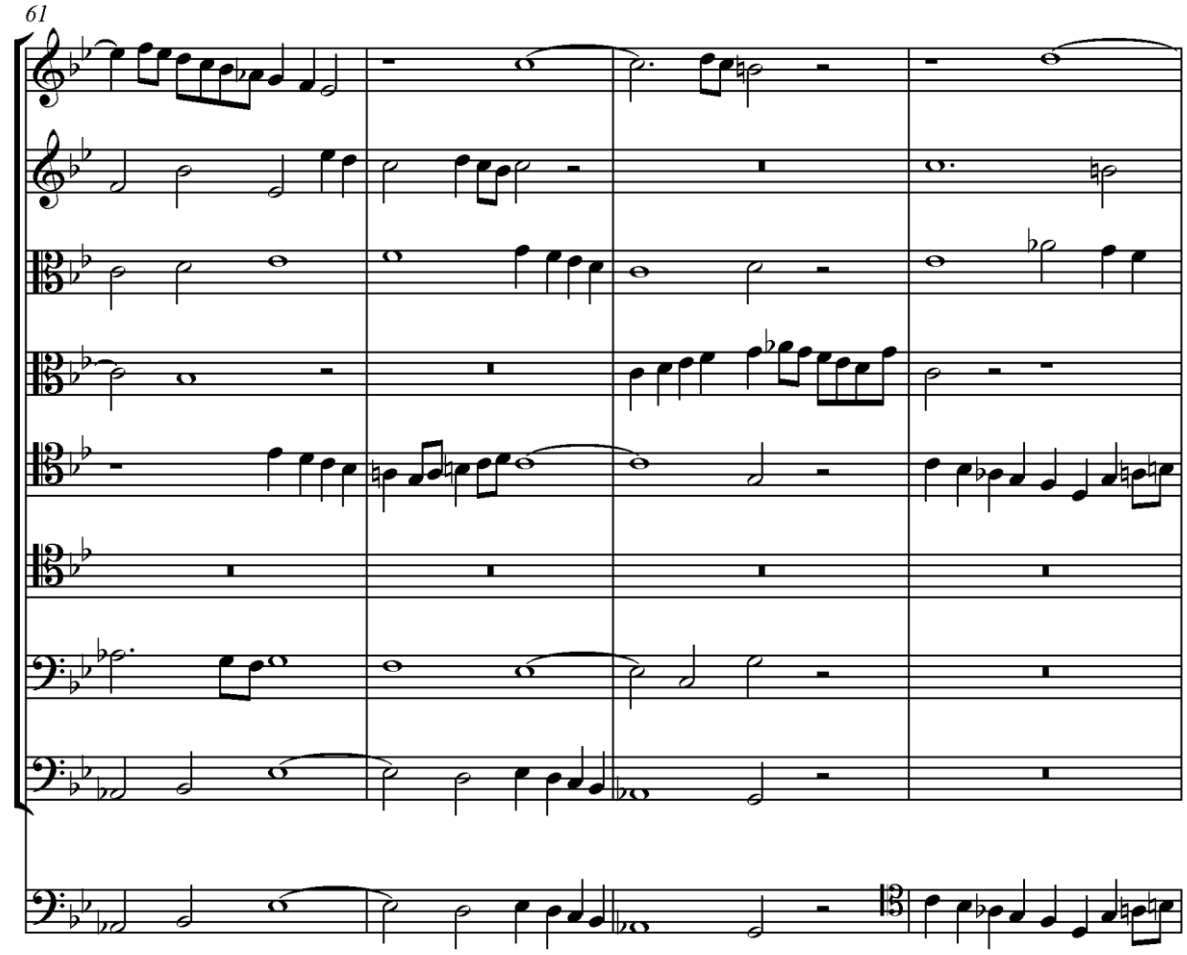

36

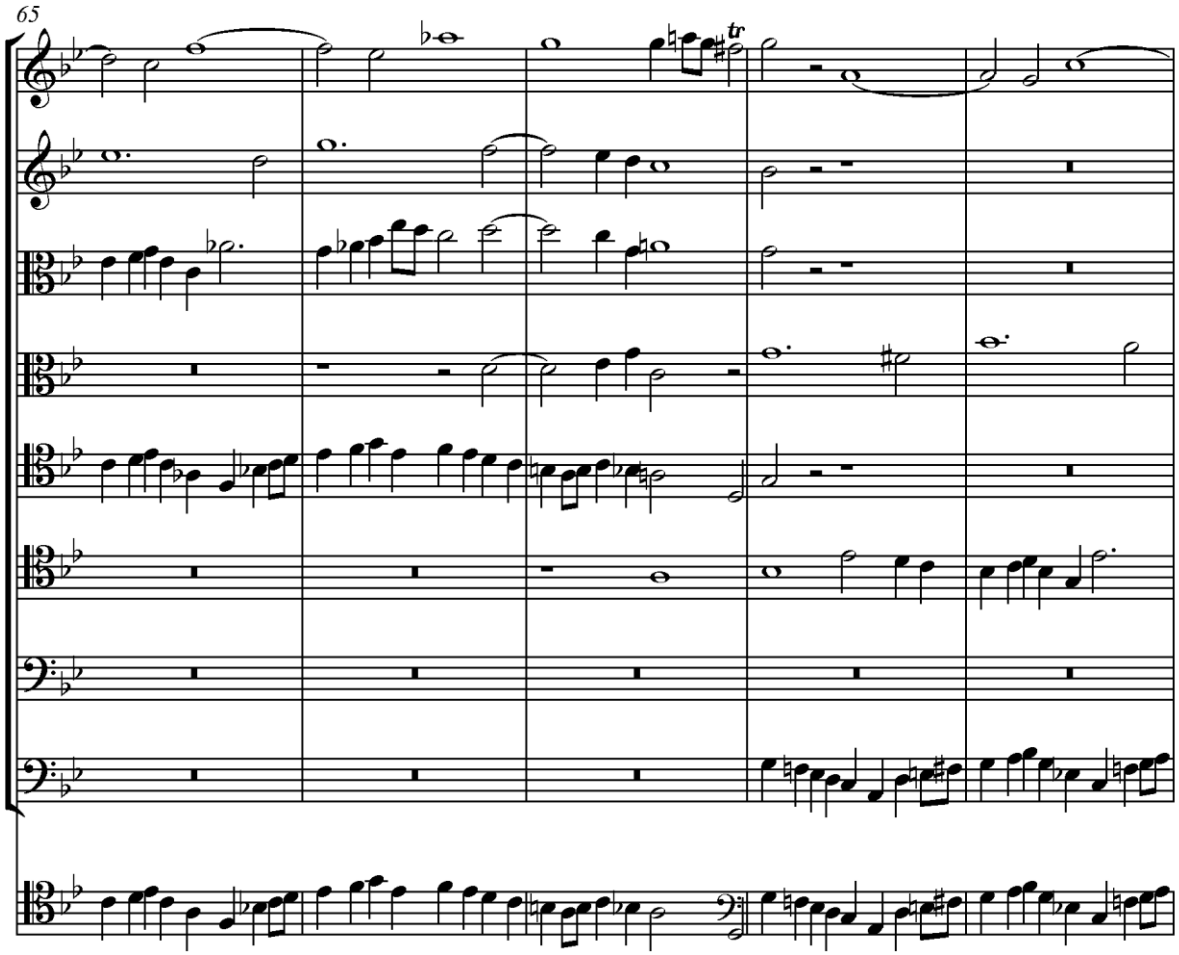

10
41

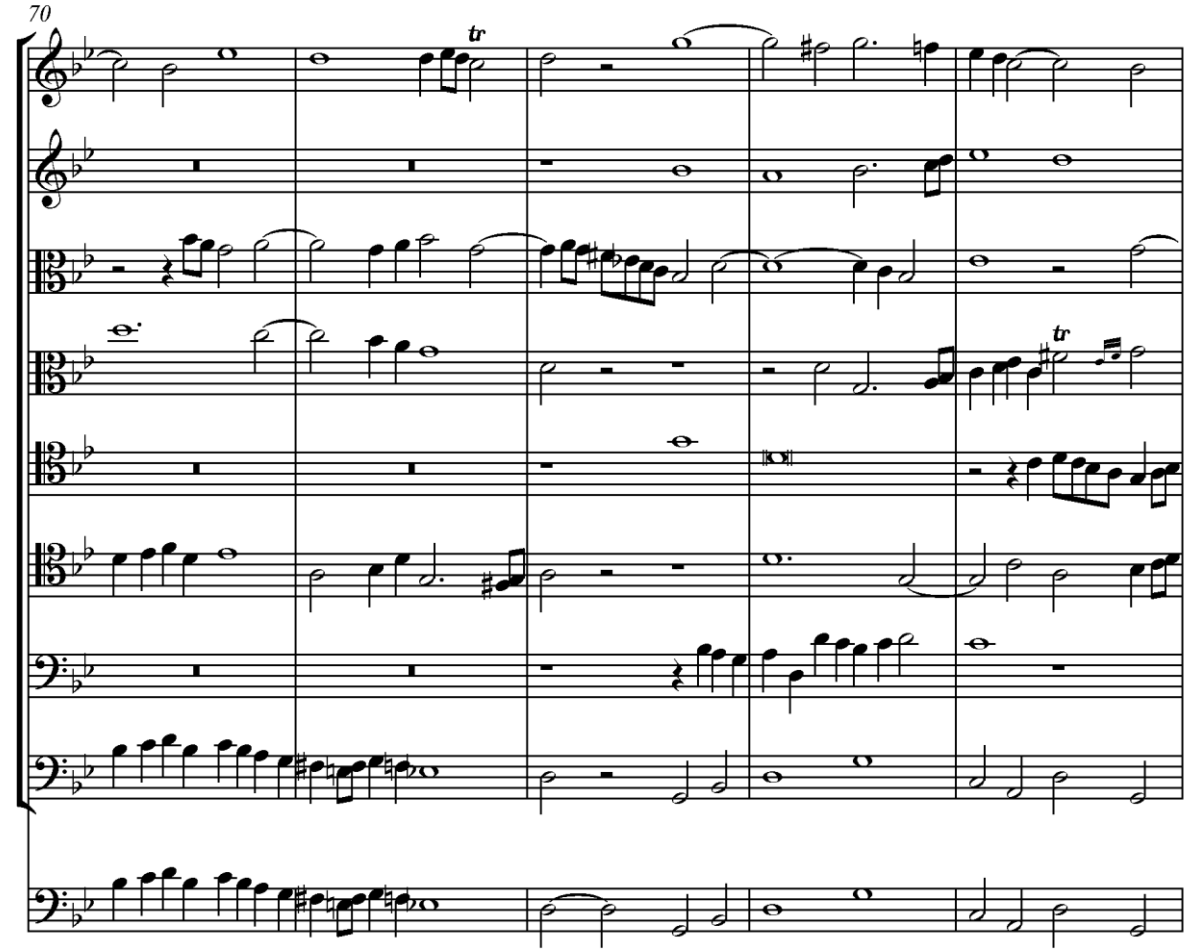

46

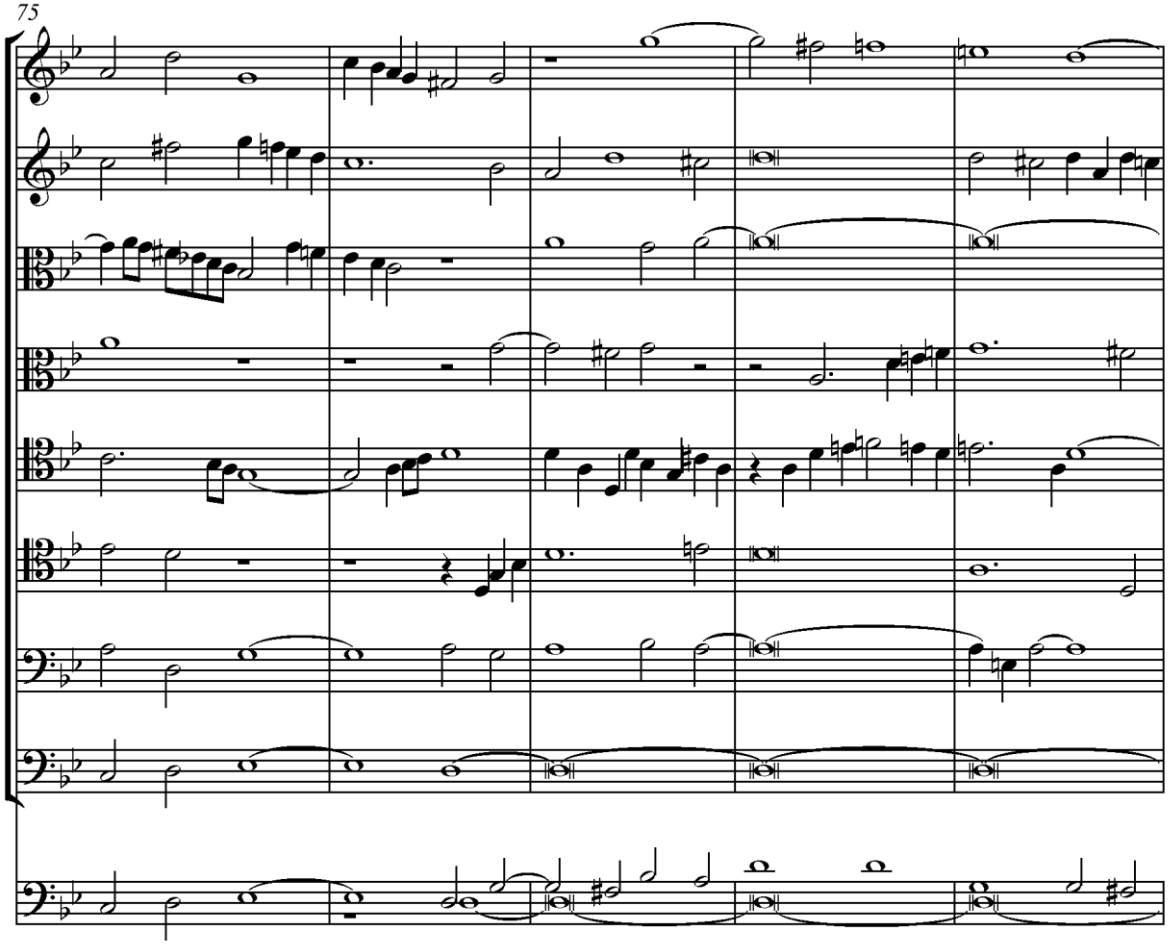

50

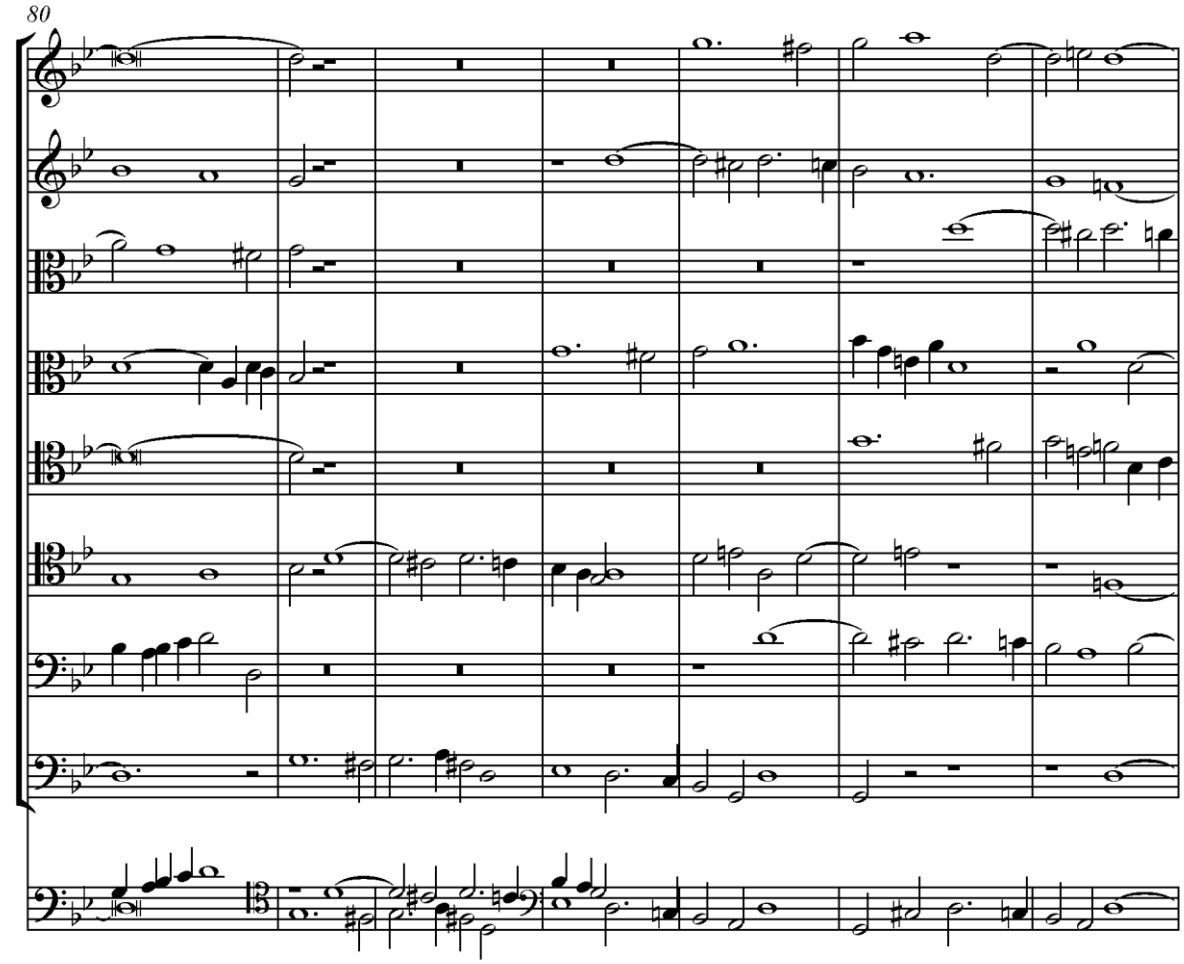

55
tr

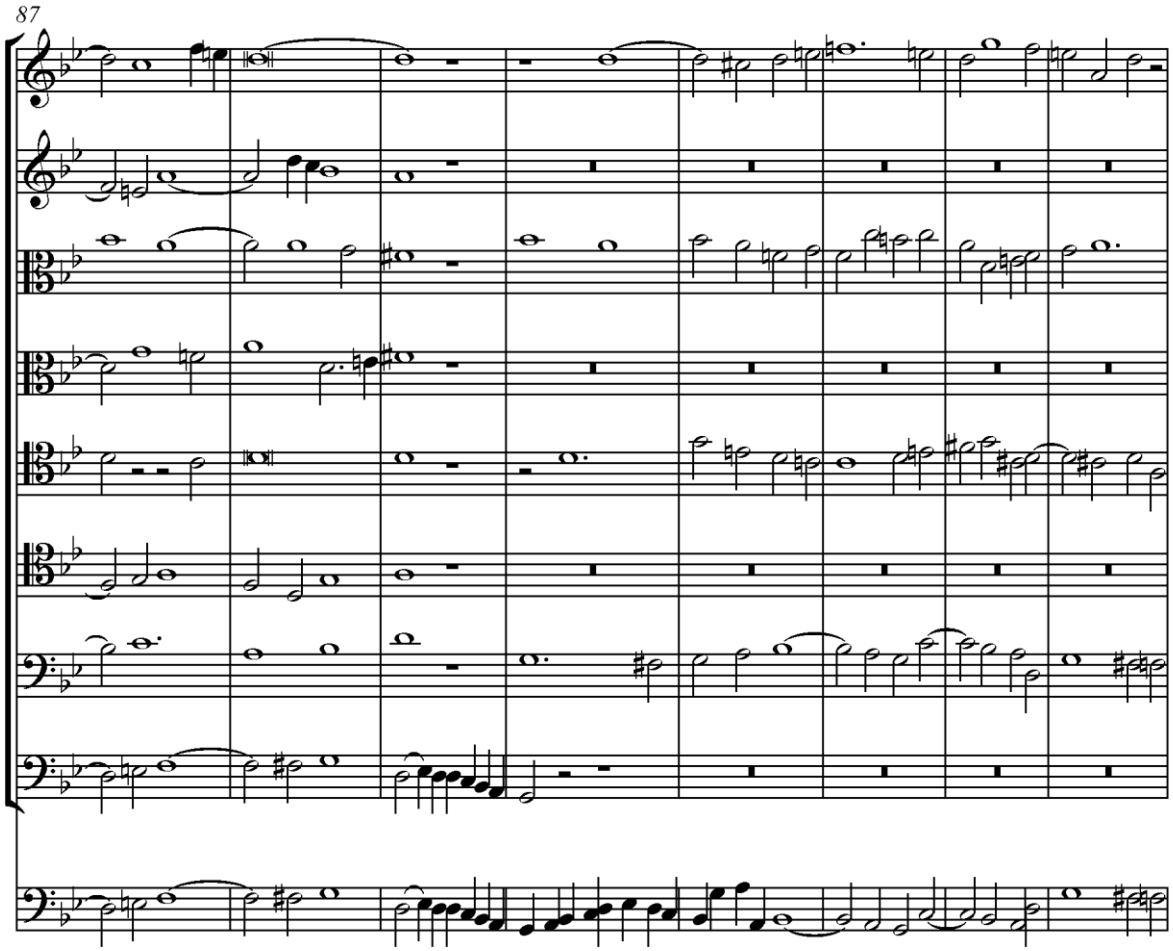

61

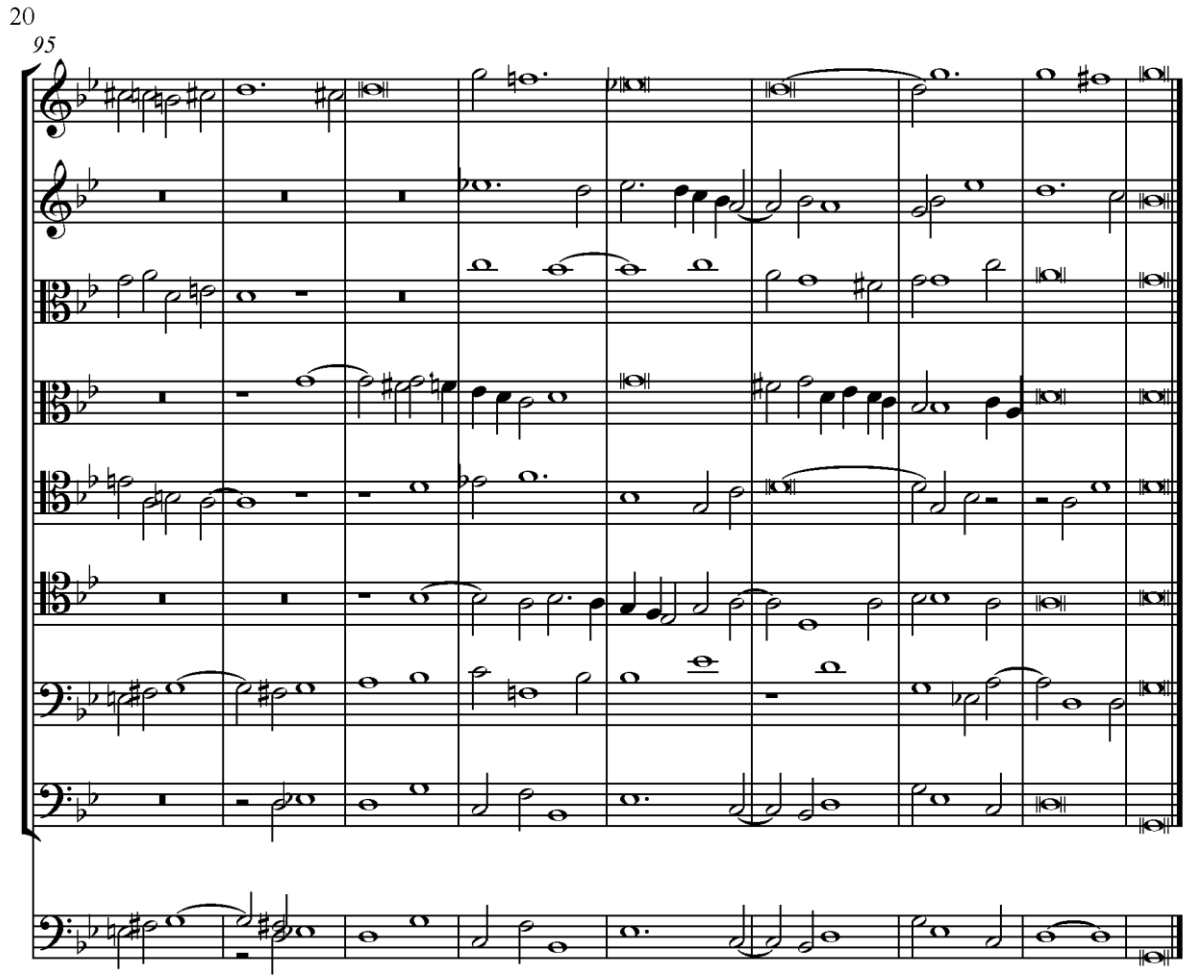

65
tr


70
tr
tr


75


80


87



Příklad 508

Po expozici této fugy jsme šest subjektů transponovali následujícím způsobem:

1. do B dur,
2. do Es dur,
3. do c moll.

Načež se ještě jednou zopakují v hlavní tónině, ale stále v jiném rozložení hlasů. Proto, i se započítáním expozice, šest spojených subjektů zazní osmkrát po sobě. Vzhledem k počtu hlasů a subjektů, které ve způsobu jejich provádění nabízejí tolik modifikací, nemohou tyto četné nepřerušované návraty působit monotónně.

Co se týče osmihlasé harmonie, musíme se v ní v rovném pohybu vyhýbat dvěma oktávám a dvěma kvintám. Ale skryté oktávy a kvinty, a dvě oktáva a dvě kvinty v protipohybu jsou

zde nevyhnutelné. Pokud ostatně tyto licence (bez nichž více jak pětihlasá akordická harmonie neexistuje) občas zraní zrak, přesto pro sluch nemají žádné následky.

PÁTÁ KNIHA

I.

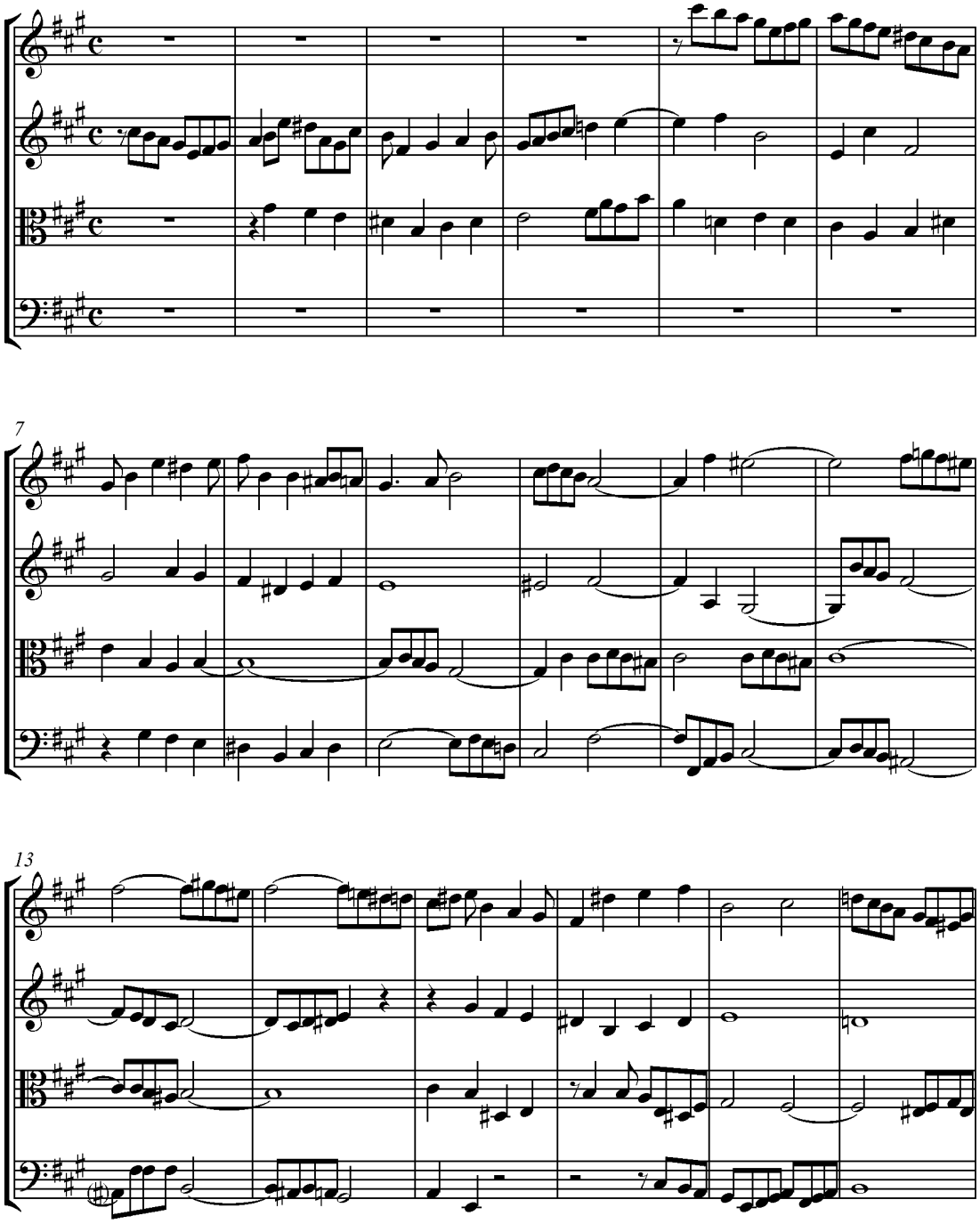
O fuze v augmentaci a v diminuci

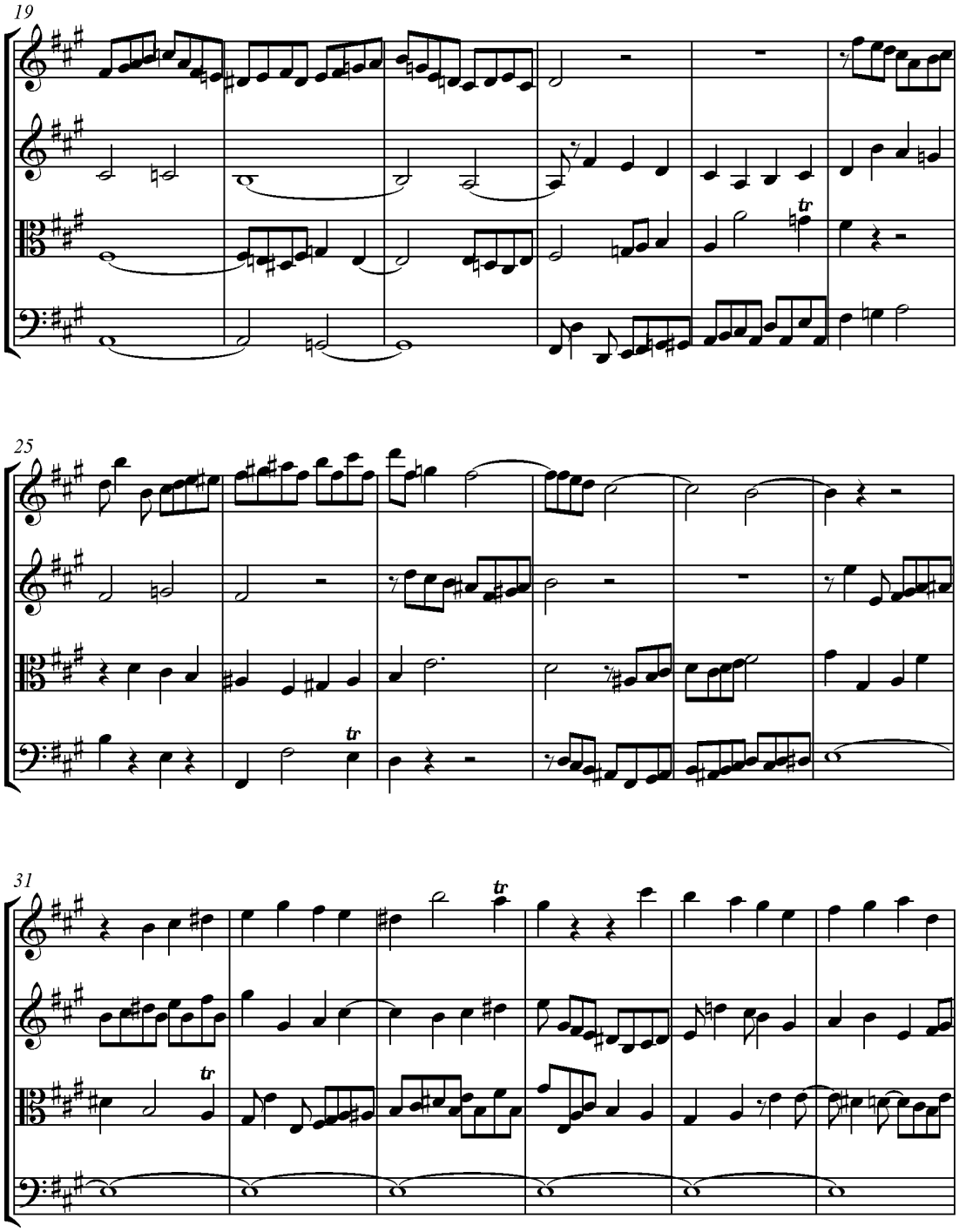
Fuga v augmentaci se vytvoří tak, že tóny odpovědi mají dvojnásobné rytmické hodnoty než tóny subjektu. V příkladu č. 509 si předvedeme subjekt a odpověď takové fugy.

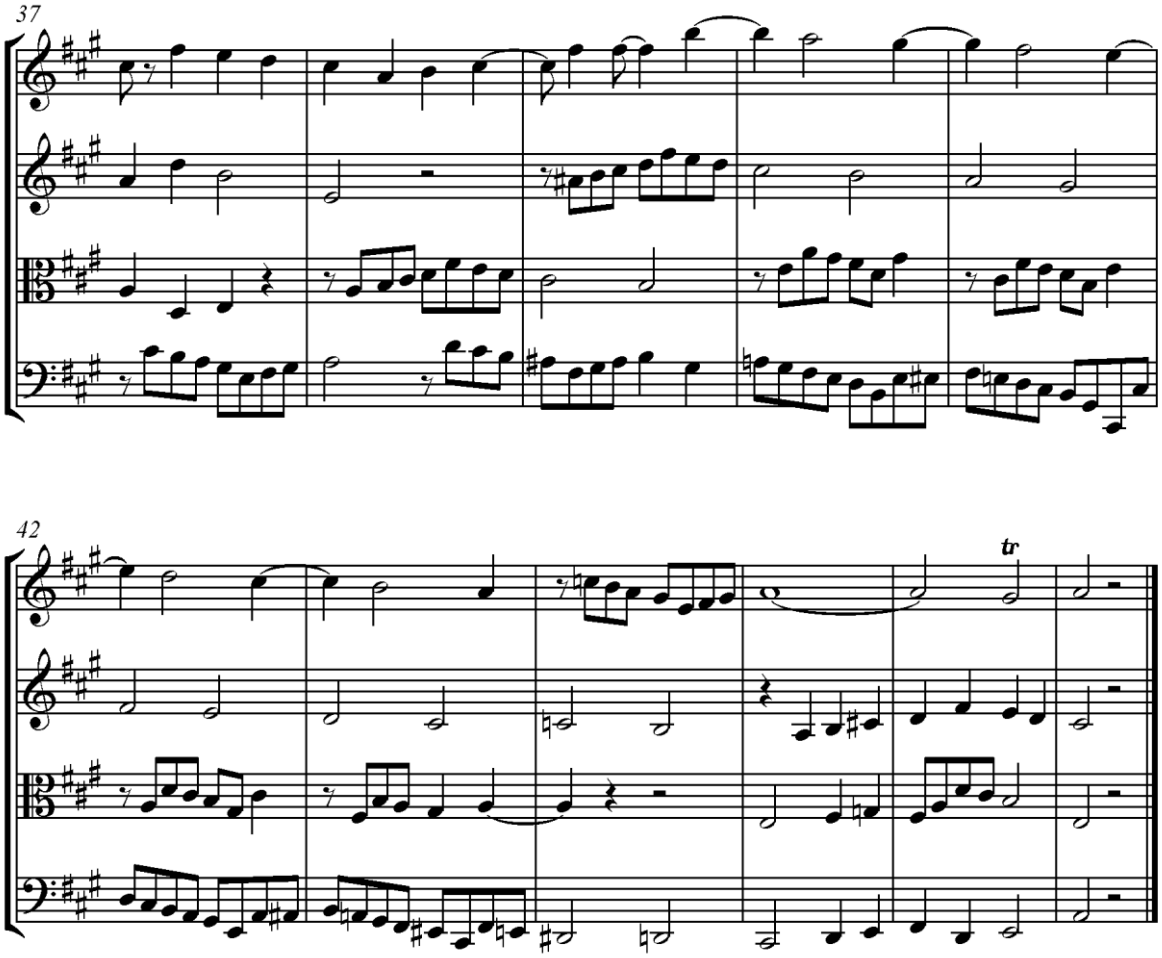
Příklad 509

V průběhu této fugy se imitace a těsny dělají v augmentaci: zpravidla se subjekt v augmentaci používá přibližně stejně často jako subjekt ve své původní podobě.

Subjekt musí být velmi krátký a zkomponovaný z krátkých rytmických hodnot, jinak by augmentace nebyla vhodná. Tento typ fugy by se měl tvořit pouze v dvoudobých a čtyřdobých taktech. V příkladu č. 510 si předvedeme tento druh fugy.


7
13

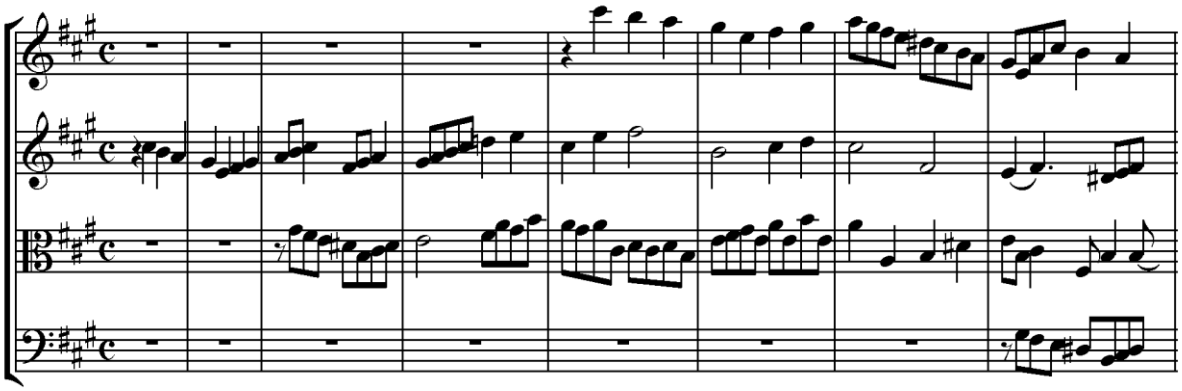

19
25
31



Příklad 510

Fuga v diminuci se realizuje tak, že se v odpovědi o polovinu zkrátí rytmická hodnota tónů subjektu. Subjekt musí být široký, aby diminuce nebyla zkomponována z příliš krátkých rytmických hodnot. Předcházející fuga by byla v diminuci, pokud by subjekt měl v expozici rytmické hodnoty odpovědi, a odpověď rytmické hodnoty subjektu. Zbytek fugy by mohl zůstat nedotčený (viz příklad č. 511).

Fuga v diminuci



Příklad 511

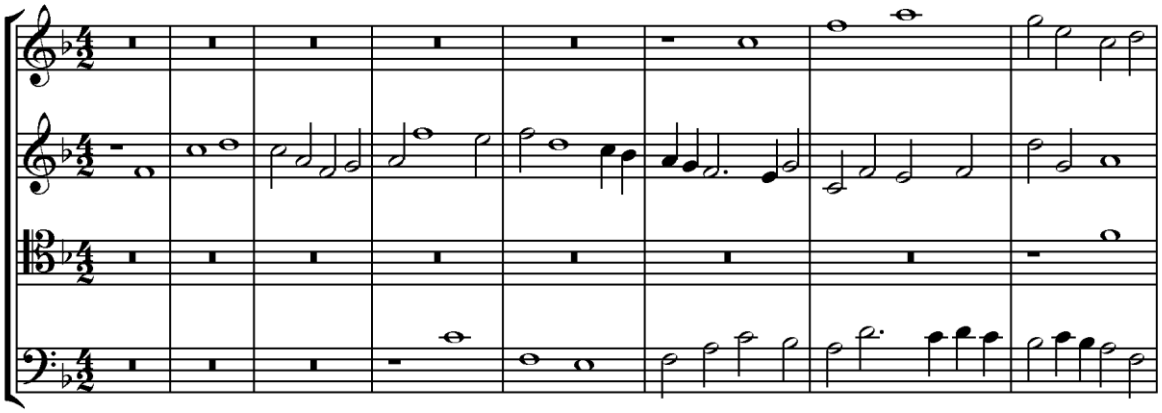
Od této expozice přejděme k 9. taktu předcházející fugy a pak až do konce.

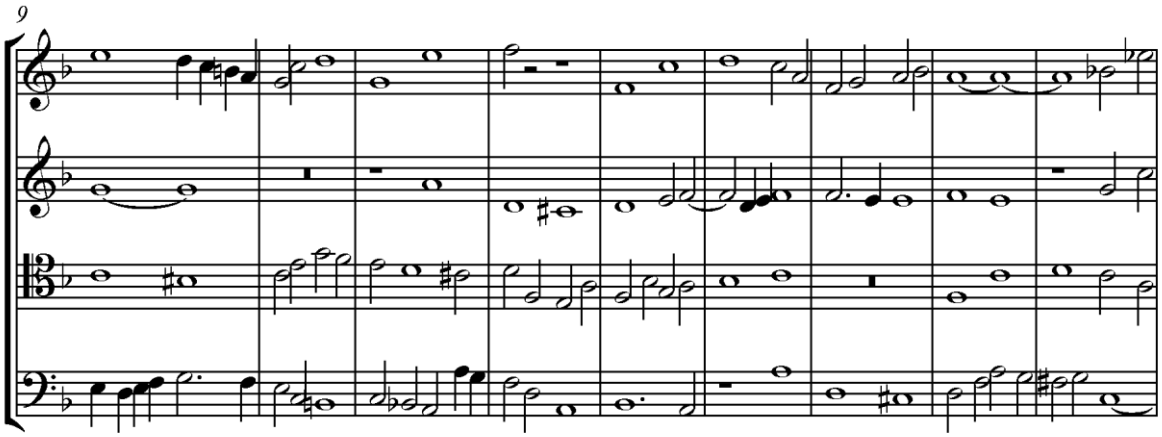
II.

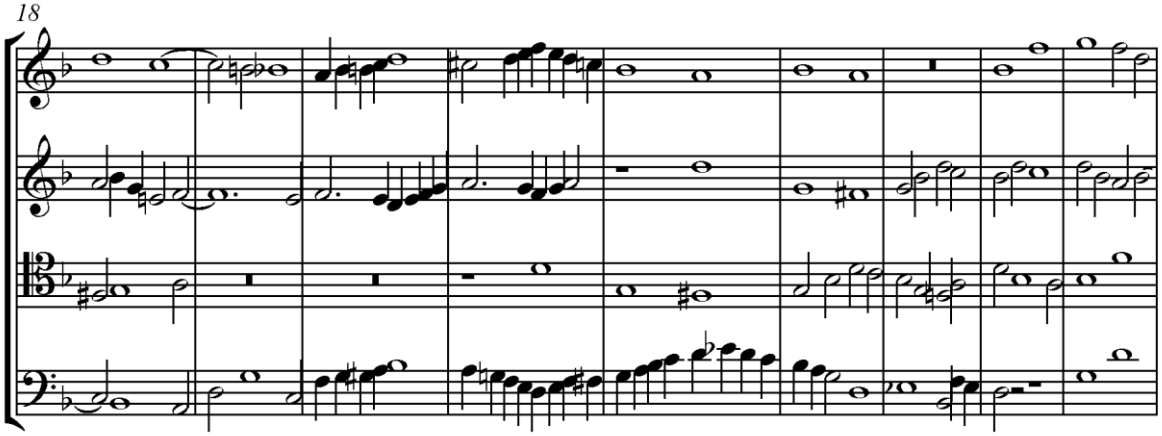
O fuze v protipohybu

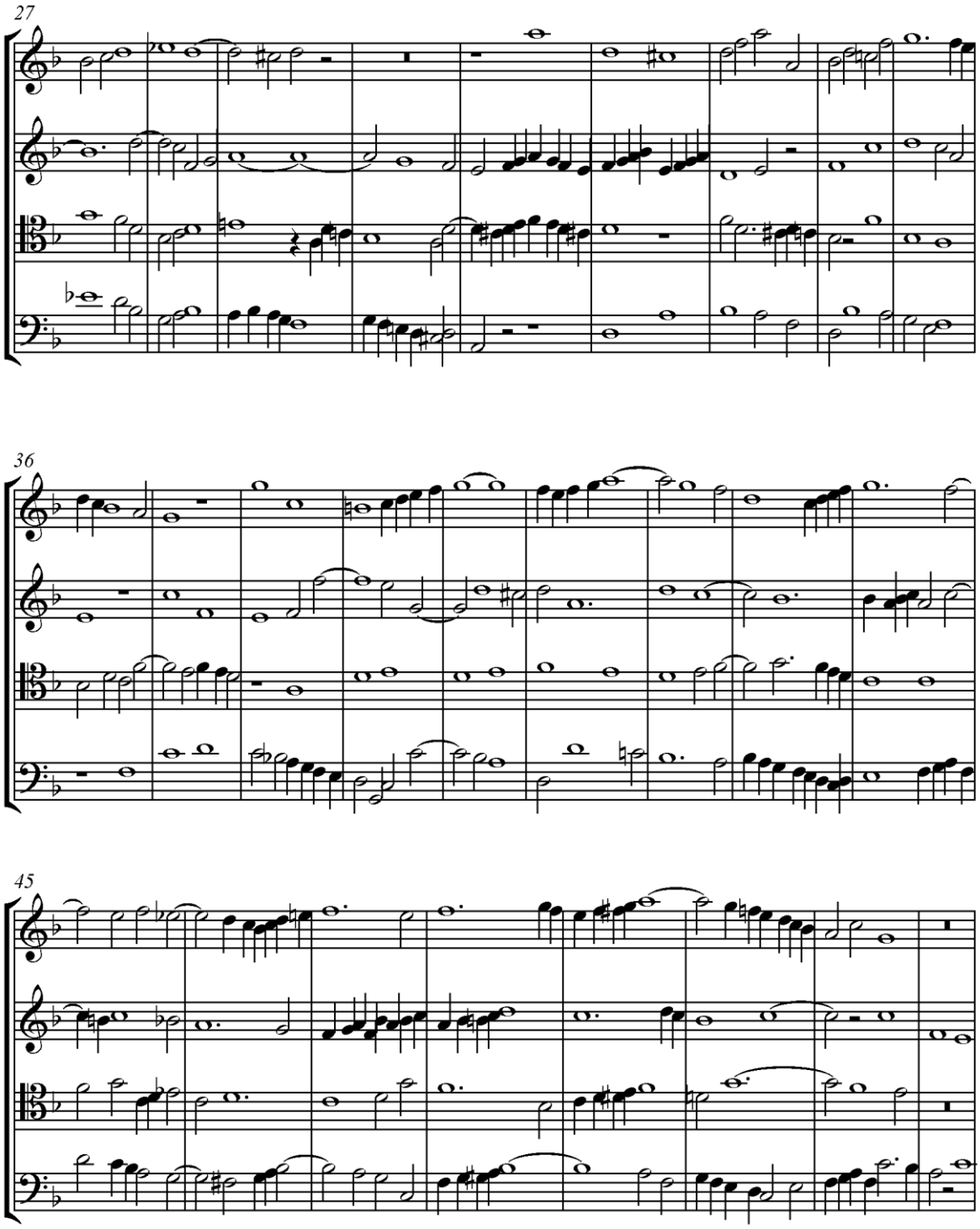
Fuga je *v protipohybu*, když se odpověď tvoří v protipohybu. Ale nepřekáží také použití odpovědi ve stejném pohybu: zejména v průběhu fugy se subjekt může použít stejně ve stejném pohybu i protipohybu. Navíc se musí rovněž tvořit v protipohybu také imitace, těsny atd. (příklad č. 512).

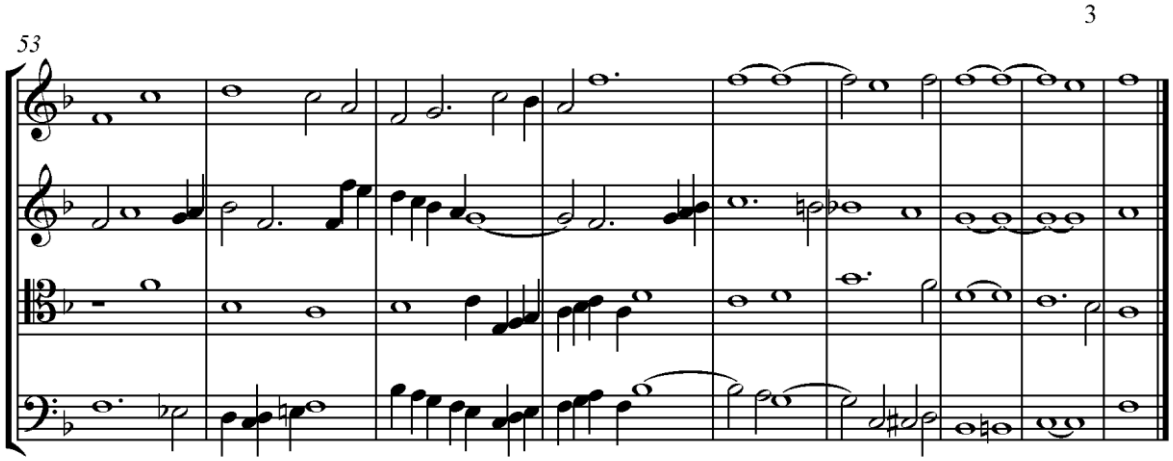
Fuga v protipohybu




9


18


27
36
45



Příklad 512

Odpověď v expozici této fugy se tvoří dvakrát po sobě, ale poprvé v protipohybu a podruhé ve stejném pohybu. Expozice je ostatně pravidelná, jakmile se v ní nacházejí subjekt a jeho odpověď, když se jedna nebo druhá dvakrát po sobě opakuje. Po této poznámce můžeme vytvořit expozici čtyřhlasé fugy čtyřmi způsoby:

1. subjekt_odpověď_subjekt_odpověď: tato možnost je nejlepší, jak jsme si již řekli.
2. subjekt_odpověď_odpověď_subjekt.
3. subjekt_subjekt_odpověď_odpověď.
4. subjekt_subjekt_odpověď_subjekt.

Fuga v protipohybu se příliš netvoří. Ve všech těchto případech je třeba, aby byl subjekt přirozeně vhodný k tomuto pohybu, jinak by fuga byla nevydařená.

III.

O fuze doprovázené orchestrem

Vokální fuga byla původně doprovázena pouze varhanami. Kvůli lepší podpoře vokálních hlasů byla později připojena violoncella, kontrabasy a dokonce fagoty. Právě takto se musí doprovázet osmihlasá kompozice, kterou jsme uvedli na konci třetí knihy. Když byly zavedeny orchestr, spojily se s vokálními hlasy a vokální fuga se doprovázela orchestrem. Podáme důležité informace k tomuto typu doprovodu.

Předchůdci nám nemohli zanechat vysvětlení k tomuto předmětu, protože neznali orchestr a dokonce ani nepoužívali naše nástroje kromě varhan. Existuje několik způsobů doprovodu vokální fugy.

První způsob

Pokud chceme zužitkovat fugu výhradně prostřednictvím vokálních hlasů, je třeba, aby doprovod sloužil pouze k intonačnímu udržení se v tónině. Pokud sbor není početný, postačují k doprovodu samotné varhany. Pokud je složen z velkého počtu zpěváků, připojí se několik violoncell a zejména kontrabasů. Zákony liturgie řeckého ritu vylučují nástroje z jejich kostela. Zpěváci v Rusku provádějí fugy bez pomoci jakéhokoli nástroje a účinek je ohromující.

Pokud se vokální fuga doprovodí jednoduchým způsobem, jak jsme si právě ukázali, očísluje se pro tyto účely číslovaným basem pro varhaníka nejnižší hlas fugy, přičemž se tento hlas napíše odděleně na samostatnou osnovu, jak můžeme vidět v příkladu osmihlasé fugy č. 508 na s. ?? Namísto varhan k podpoře vokálních hlasů postačují violoncella a kontrabasy.

Druhý způsob

Orchestr se rozdělí na smyčcové a dechové nástroje. Můžeme proto fugu doprovázet buď samotnými smyčcovými nástroji, nebo samotnými dechovými nástroji, nebo nakonec celým orchestrem.

Se samotnými smyčcovými nástroji: v takovém případě se zdvojují v unisonu tyto vokální a instrumentální hlasy:

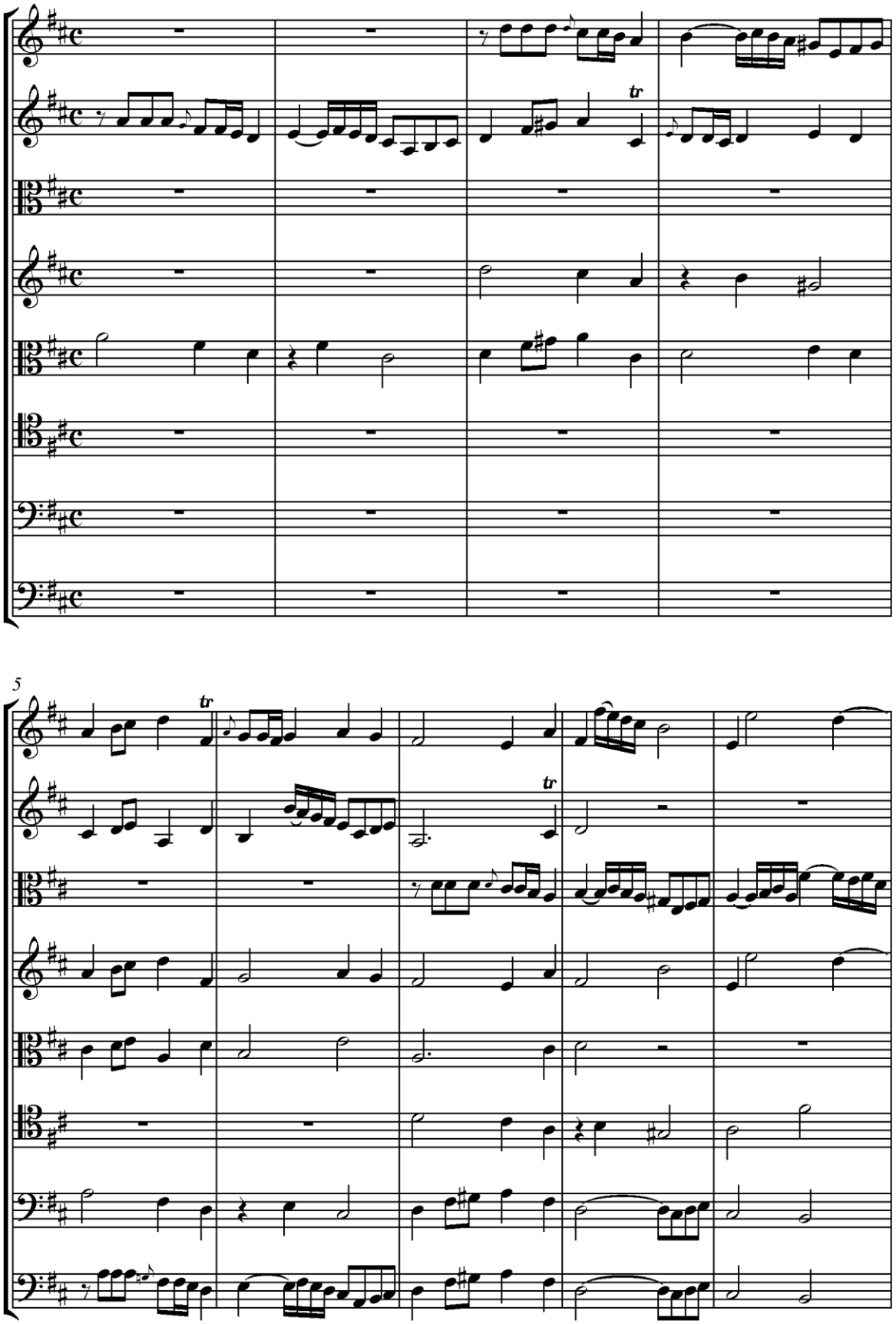
Soprány s prvními houslemi, alty s druhými houslemi, tenory s violami, basy s violoncelly a kontrabasy. Tóny kontrabasů zní o oktávu níž než vokální bas.

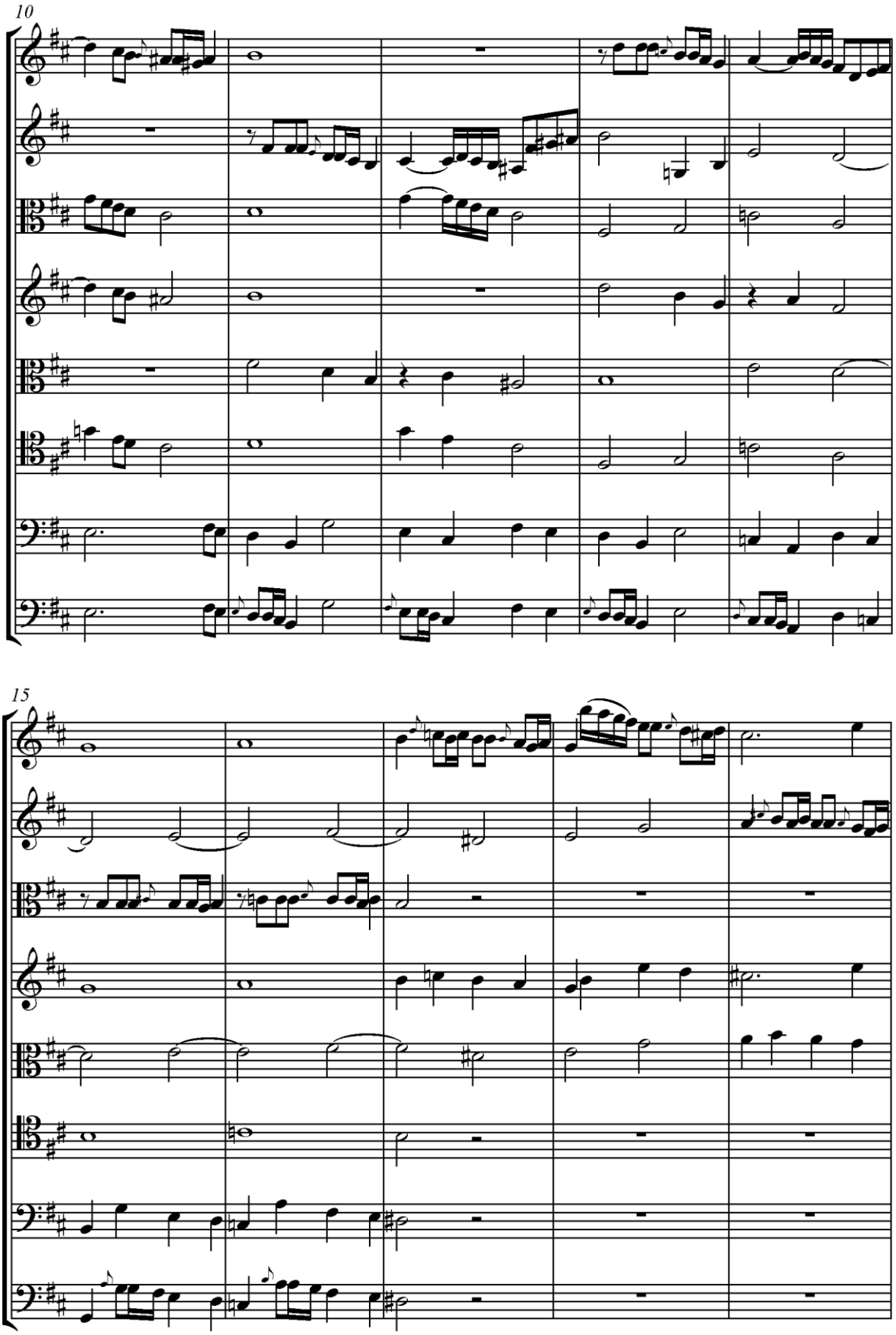
Tento způsob je nejjednodušší, nejpohodlnější a tudíž také nejpoužívanější. Takto provedená fuga se současně stává vokální i instrumentální. Tento způsob doprovázení pouze smyčcovými nástroji je správný, když sbor není příliš početný.

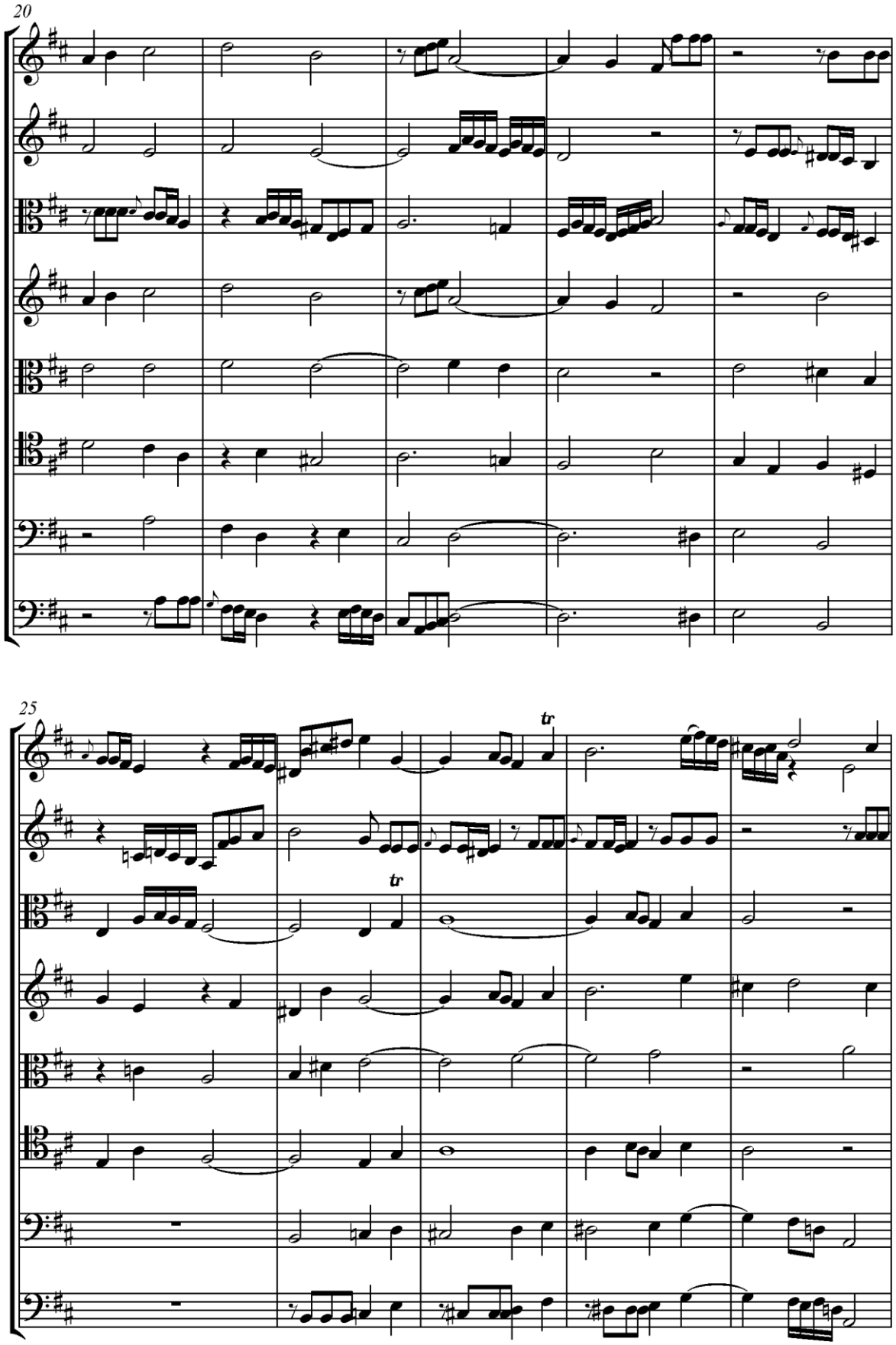
Ale kromě zdvojování vokálních hlasů smyčcovými hlasy v unisonu mohou tyto nástroje doprovázet vokální fugu také zvláštním způsobem.

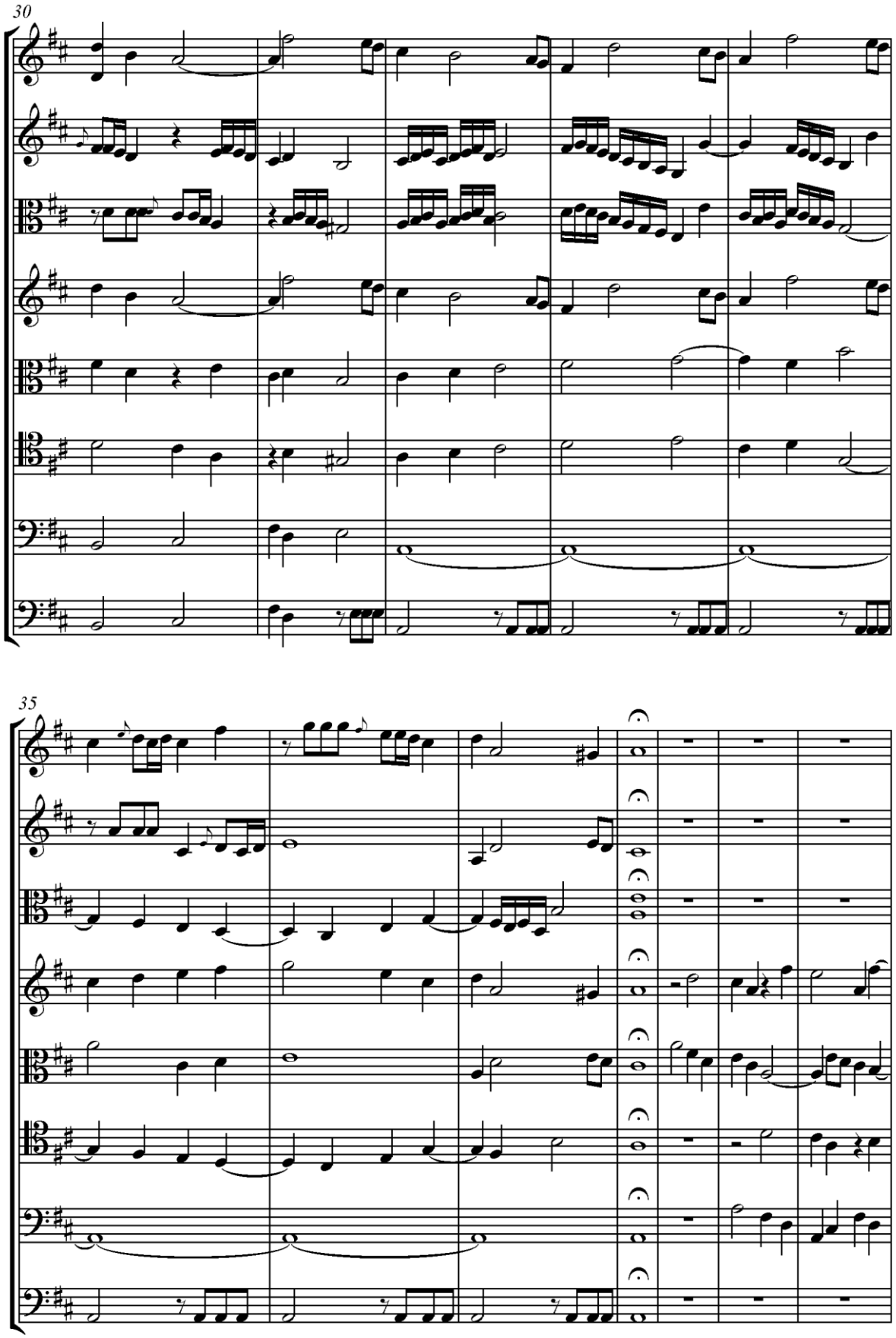
Uvedeme si tři příklady, v nichž smyčcové nástroje provádějí něco zcela jiného než vokální hlasy.

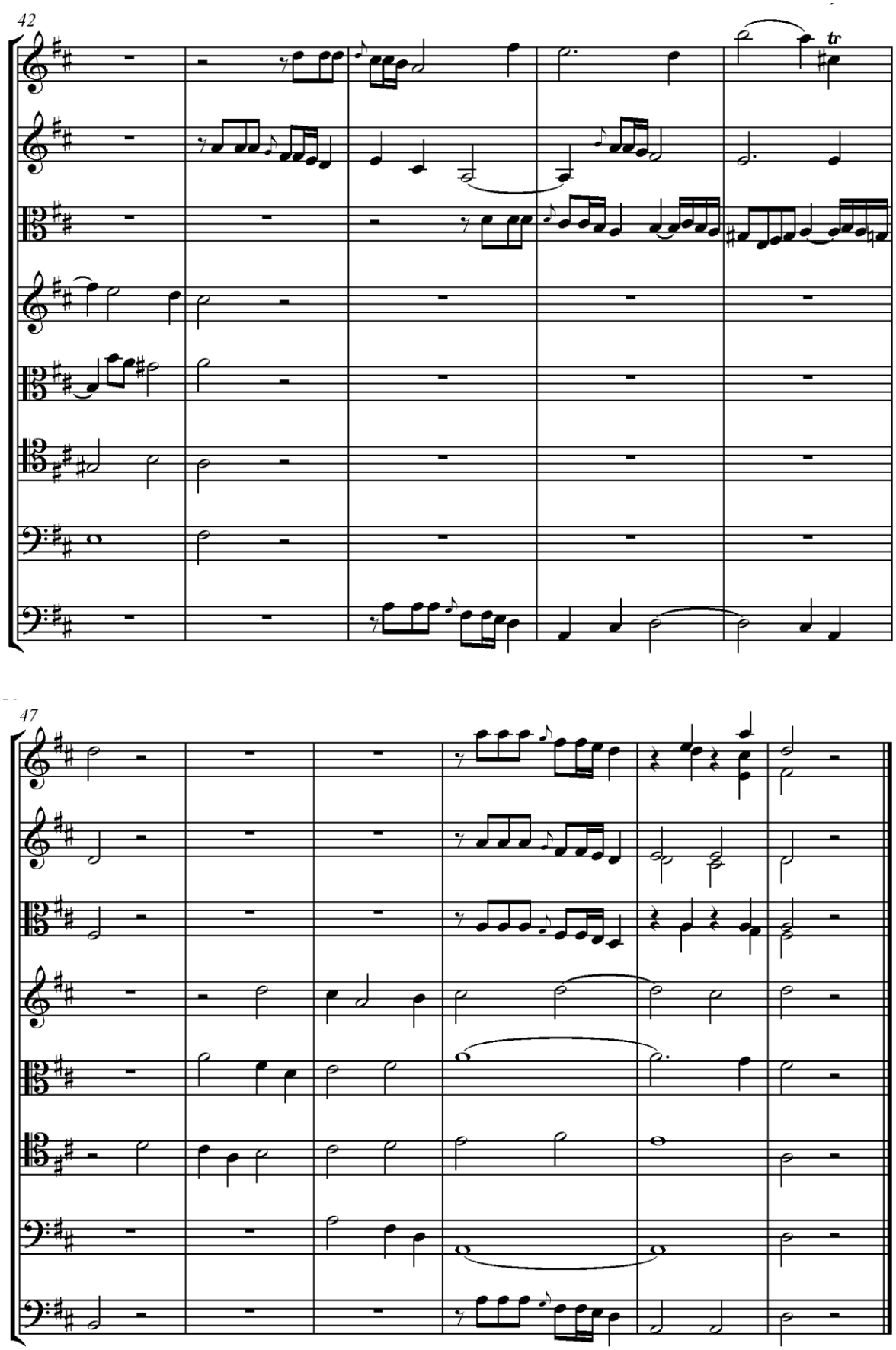
První příklad




10
15

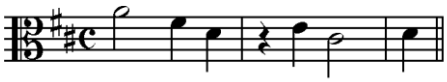

20
25
tr
tr


30
35



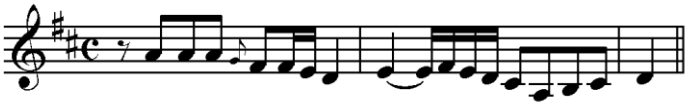
Příklad 513

Vokální subjekt této fugy (viz příklad č. 514)



Příklad 514

je orchestrem zdoben nebo variován a stává se tím zcela instrumentálním (viz příklad č. 515).

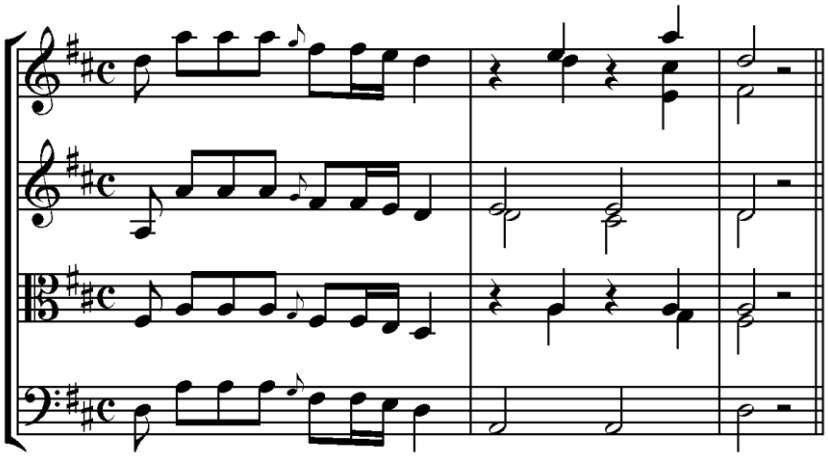


Příklad 515

Takže při zdvojování vokálních hlasů instrumentálními nahrazuje instrumentální subjekt vokální v celé fuze kromě závěru, kde se vokální hlasy osamostatňují od instrumentálních a kde každá skupina samostatně utváří těsnu se svým příslušným subjektem. Z této nové kombinace vyplývá,

1. že vokální fuga se současně může stát instrumentální fugou;
2. že vokální fuga může dosáhnout (prostřednictvím tohoto doprovodu) určitého stupně zápalu;
3. že vokální hudba, která by na posluchače působila slabým dojmem, může tímto prostředkem získat hodně jasné zvučnosti a jevit se zcela nově;
4. že se vokální a instrumentální fugy mohou dokonale spojovat.

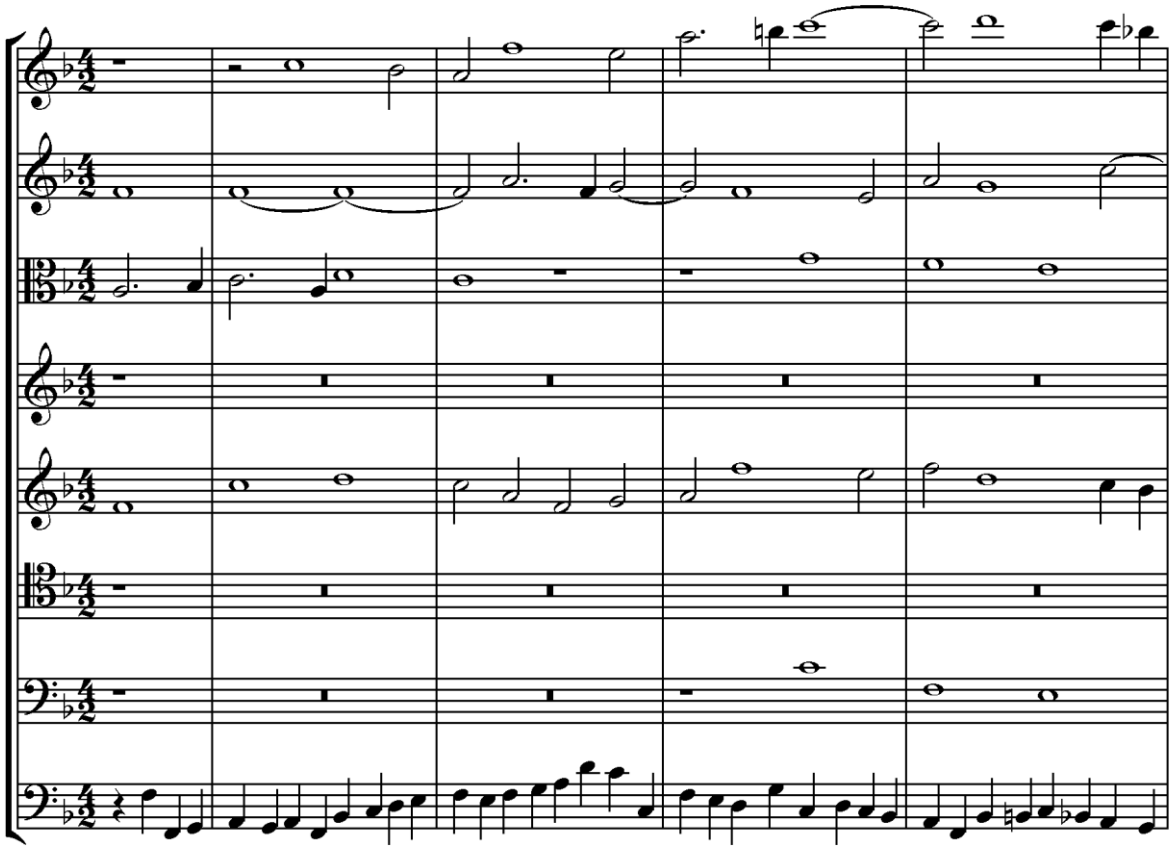
Jestliže na konci vynecháme dvě těsny, které provádějí pouze vokální hlasy, mohou tuto fugu provádět smyčcové nástroje bez souběhu vokálních hlasů. V takovém případě nástroje přeskočí čtyři vokální takty po prodlevě a začnou jejich těsnu, která se musí okamžitě spojit s následujícími třemi závěrečnými takty (viz příklad č. 516).

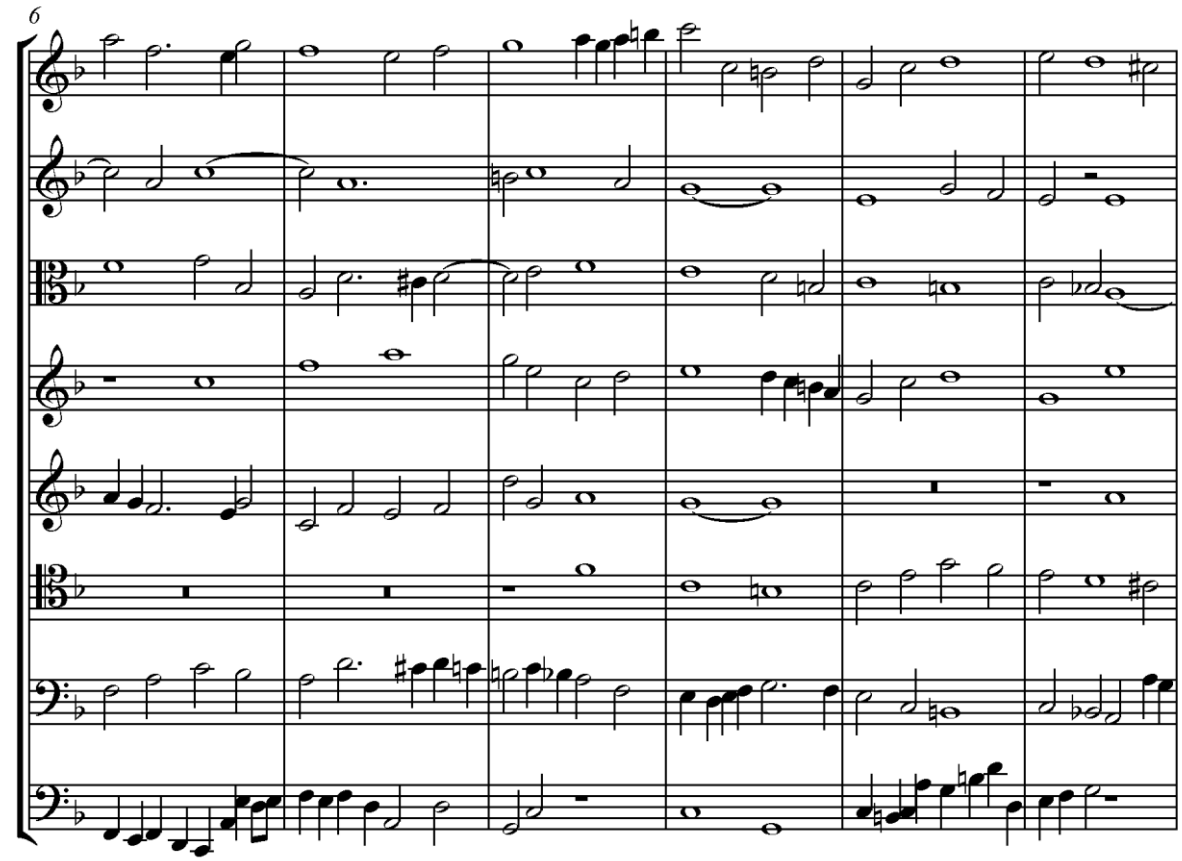


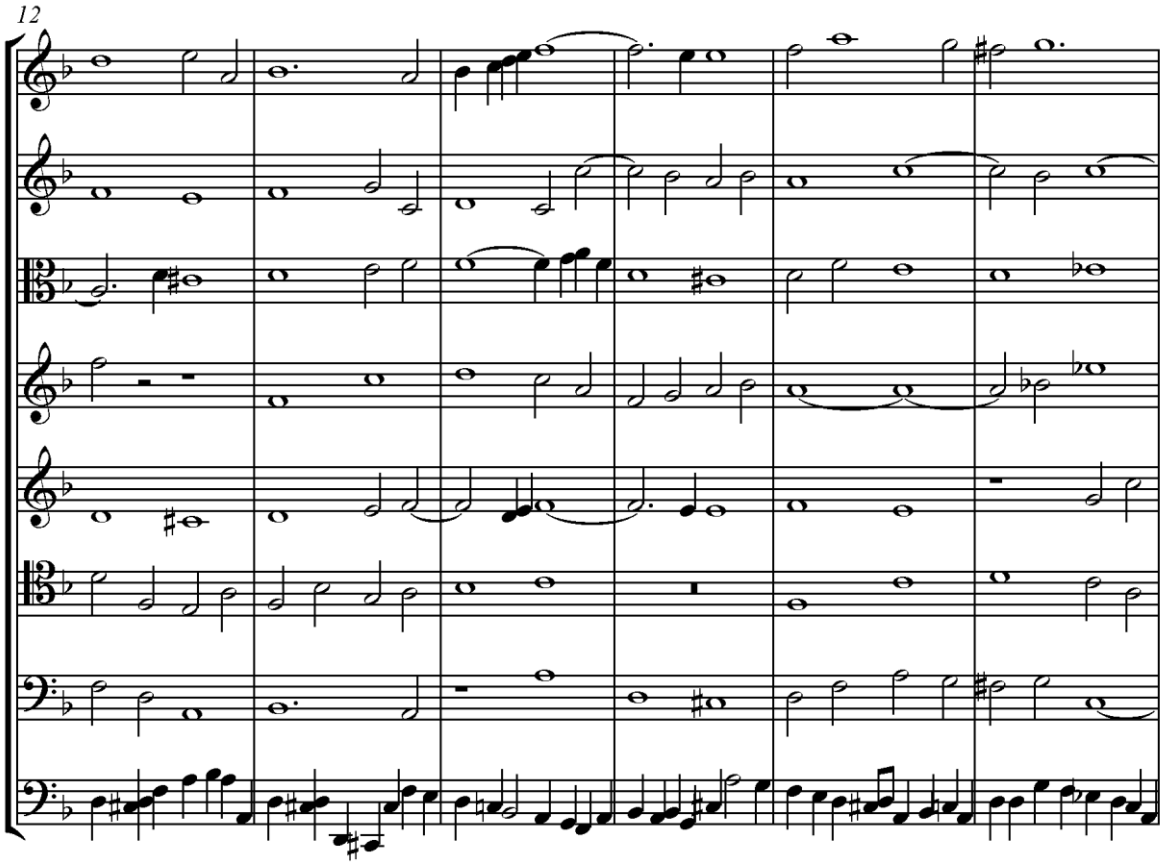
Příklad 516

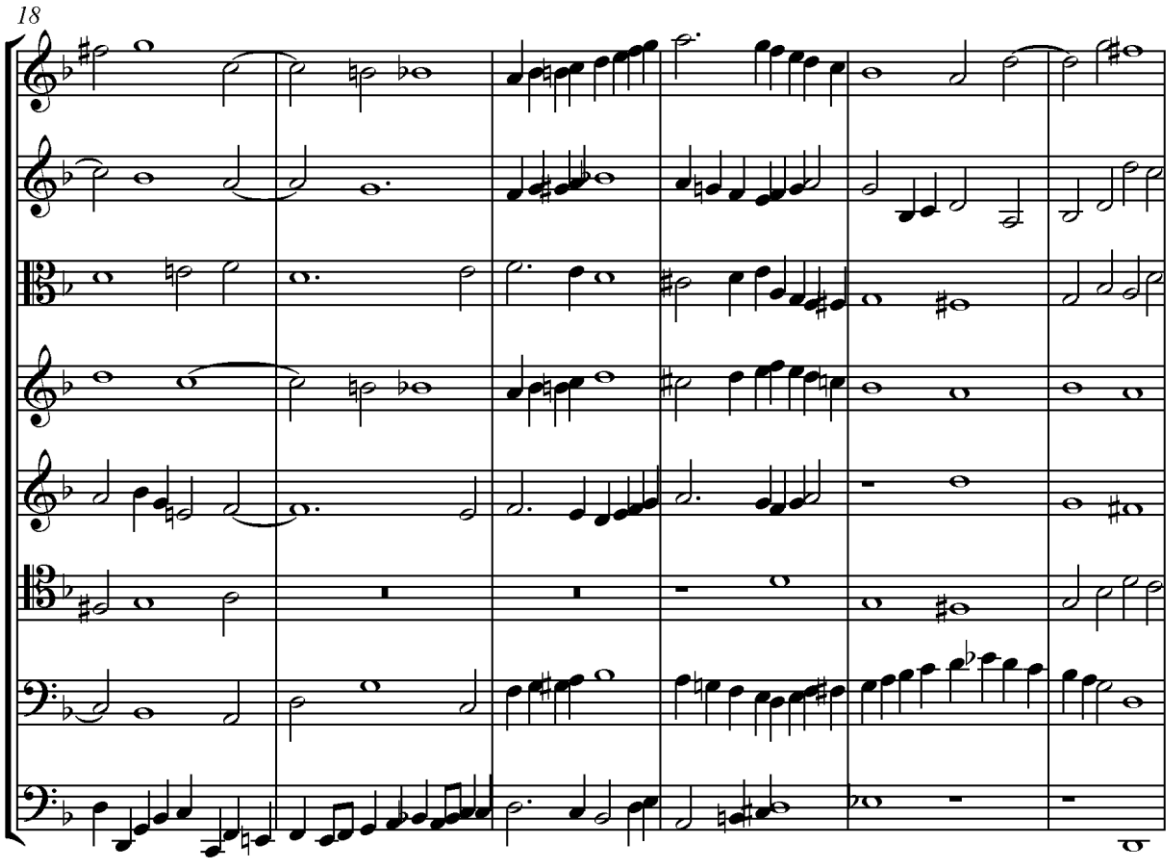
Rovněž vokální hlasy mohou zazpívat samostatně jejich fugu, když z desátého předposledního taktu ihned skočí na šestý takt.

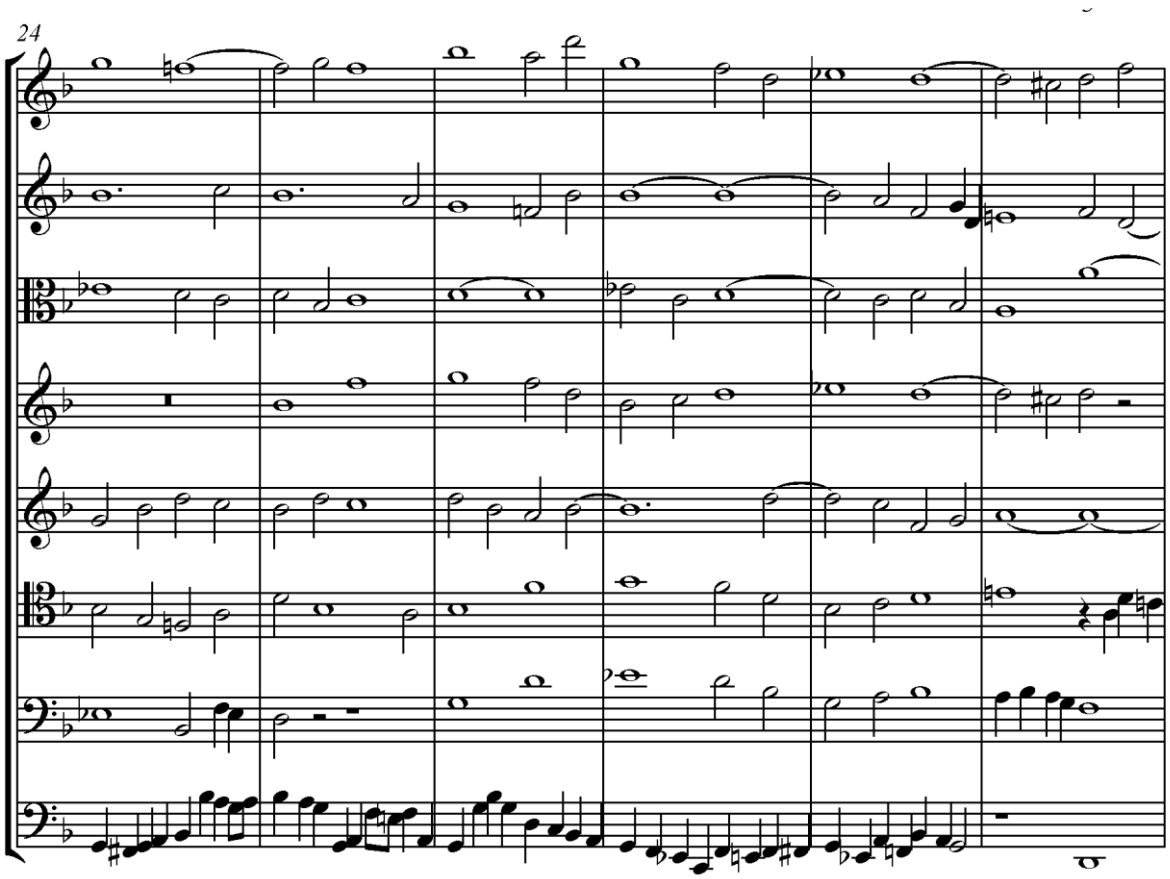
Druhý příklad

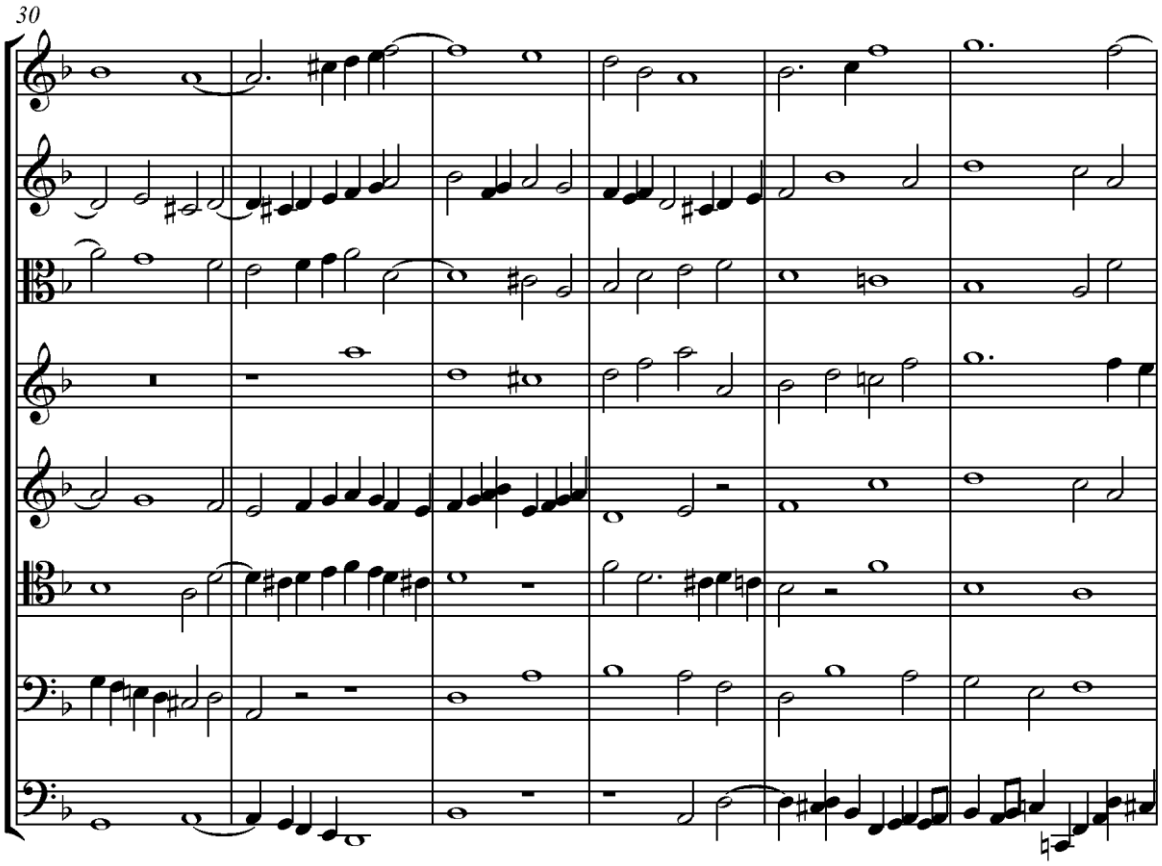


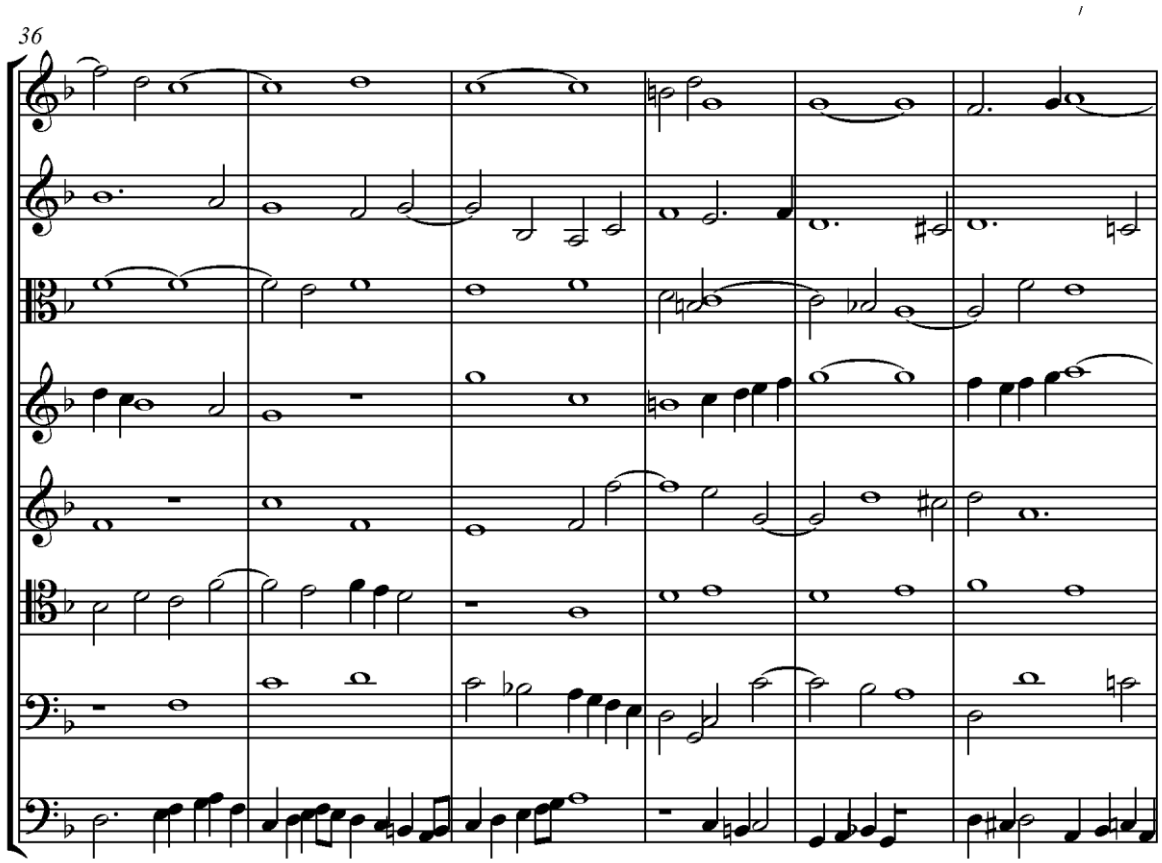

6

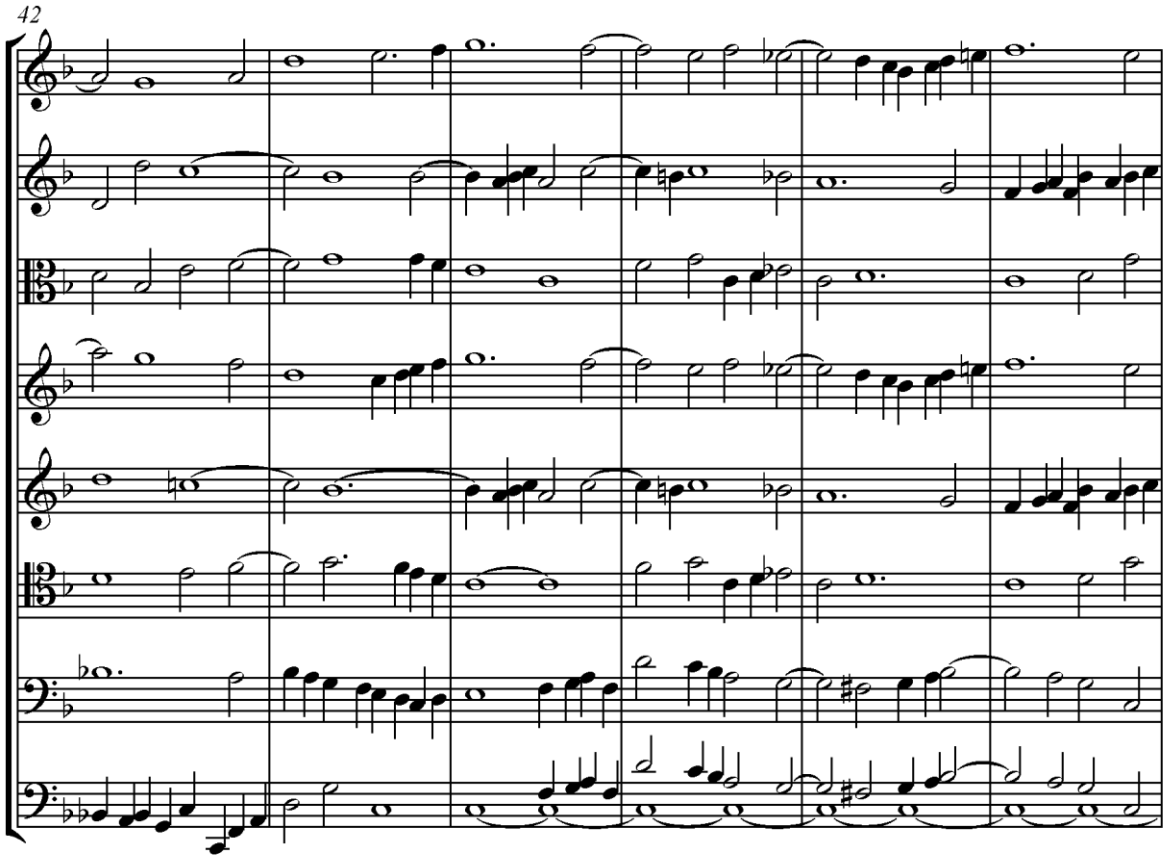

12

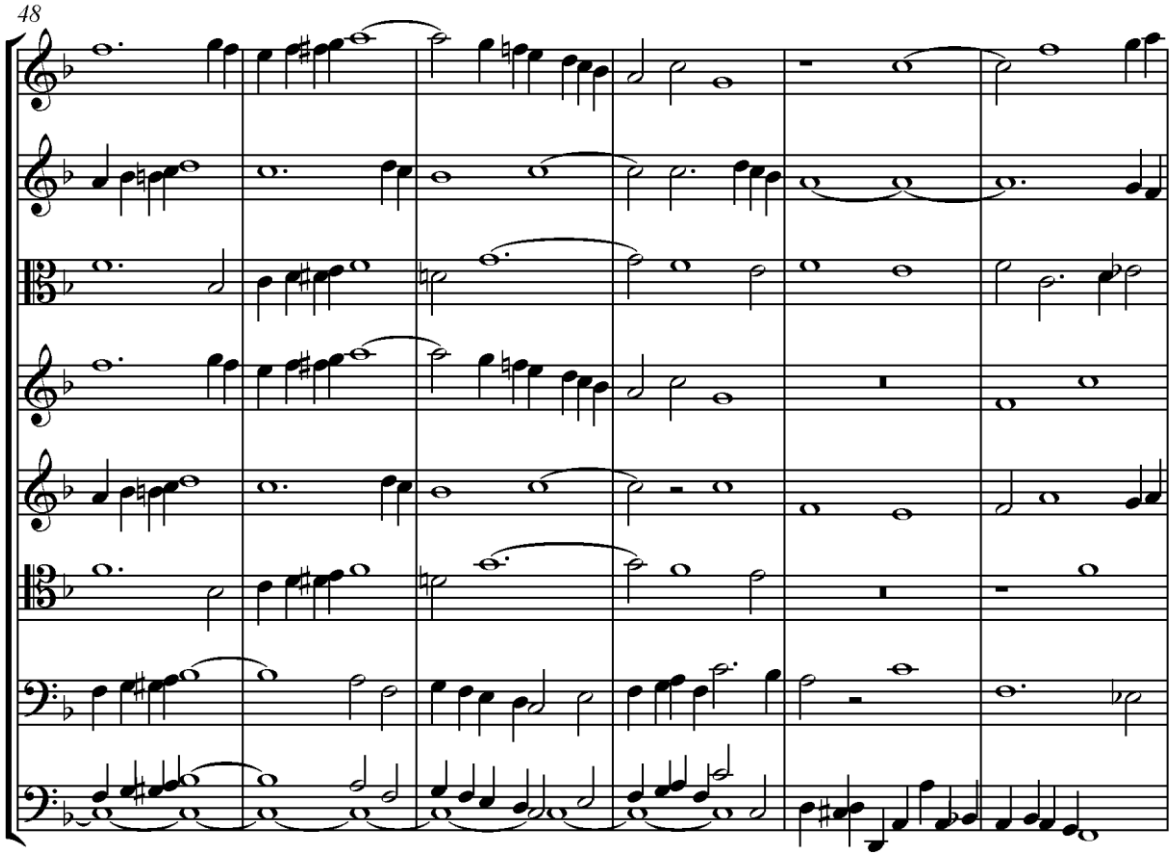

18

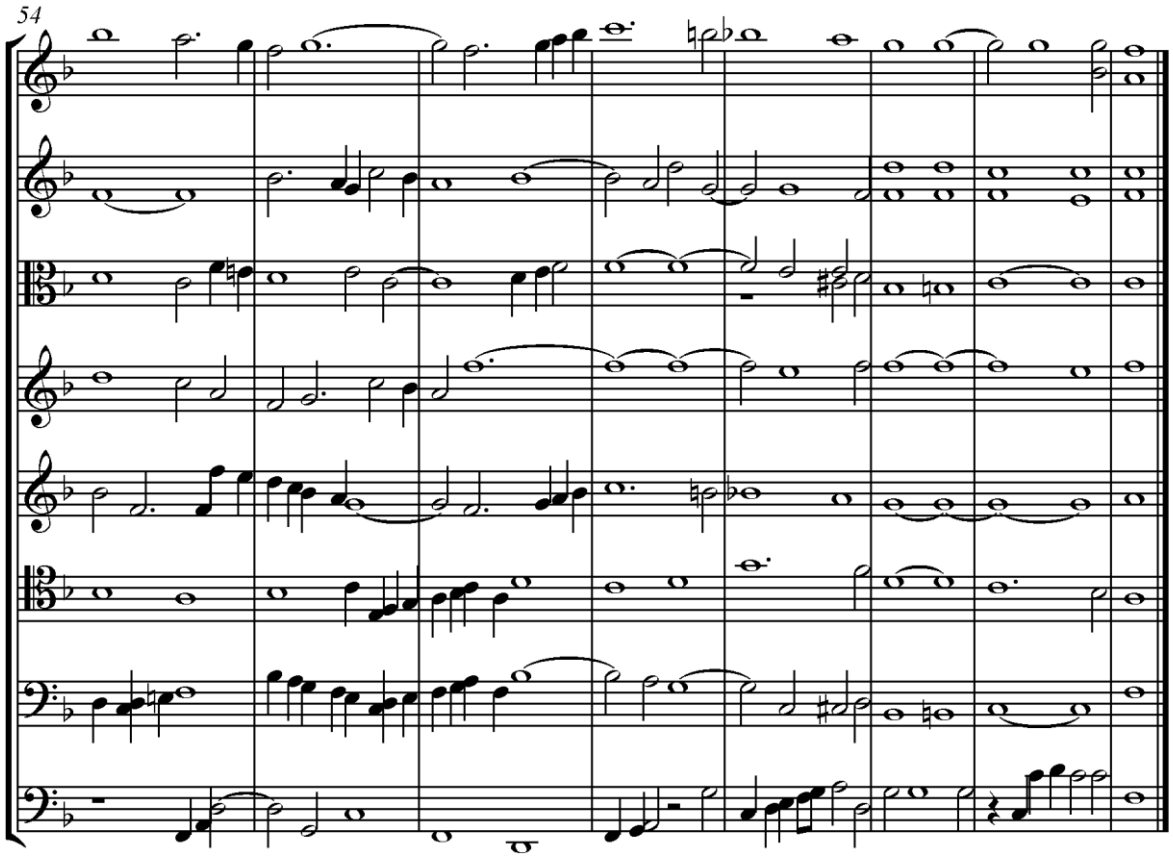

24


30


36


42


48

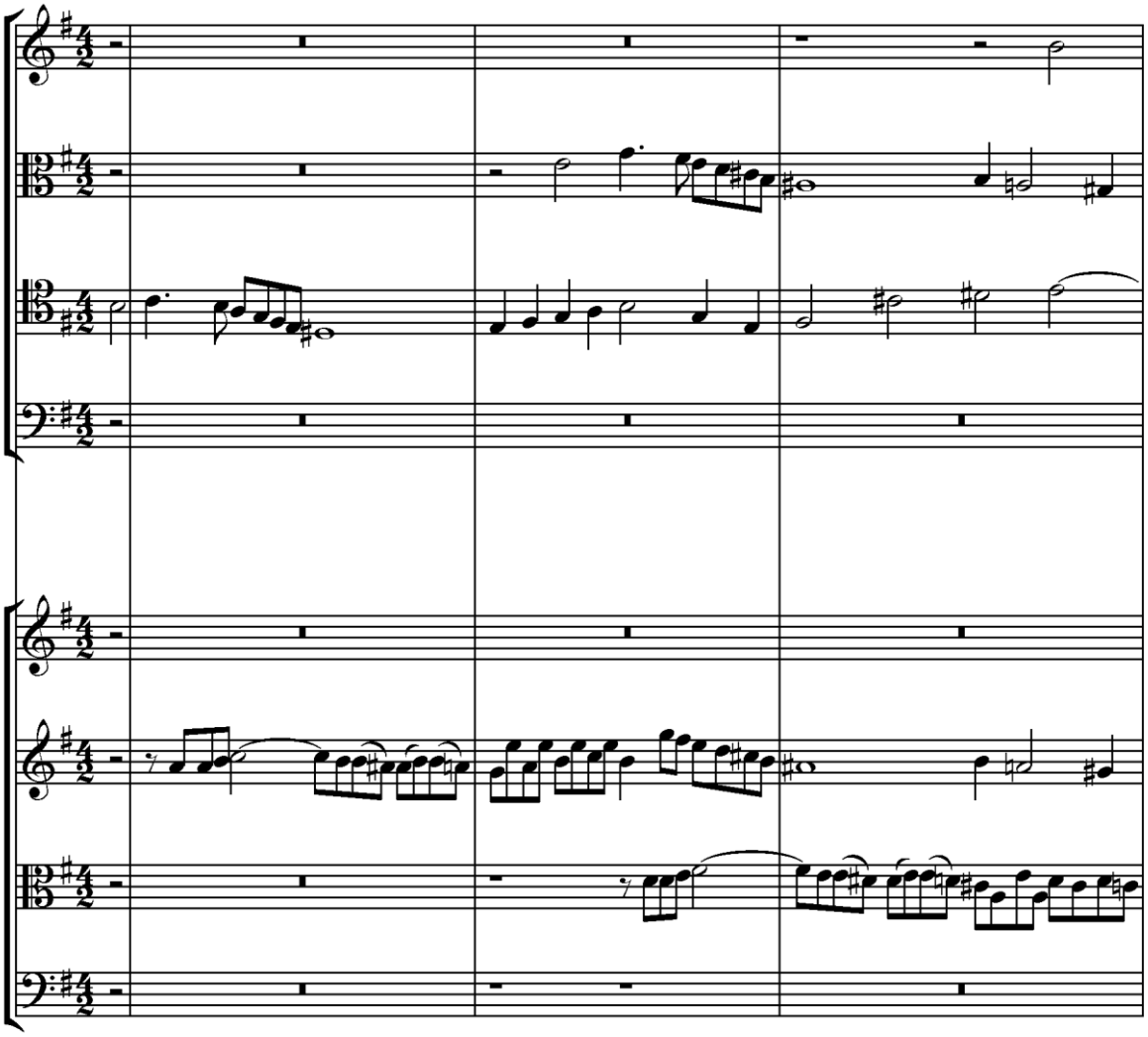


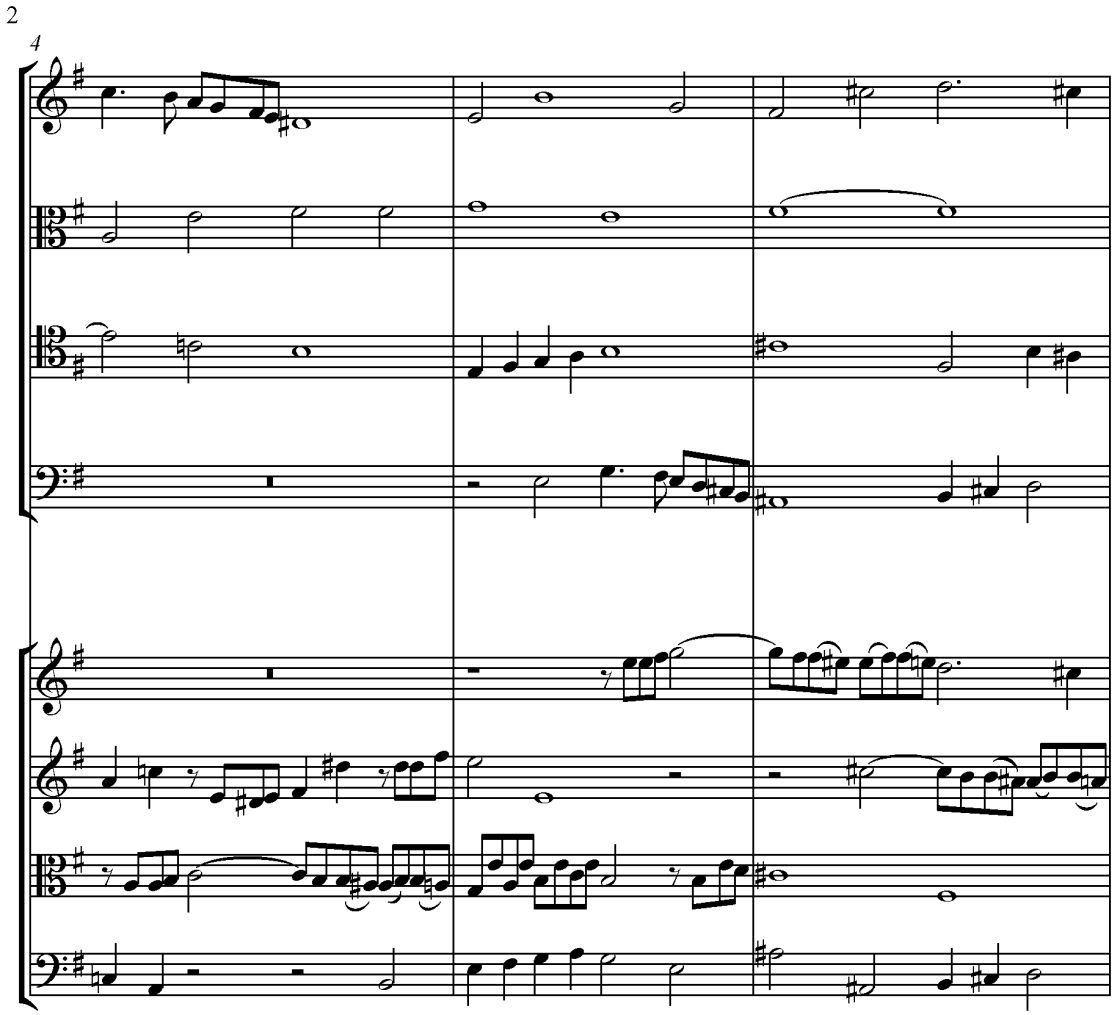
Příklad 517

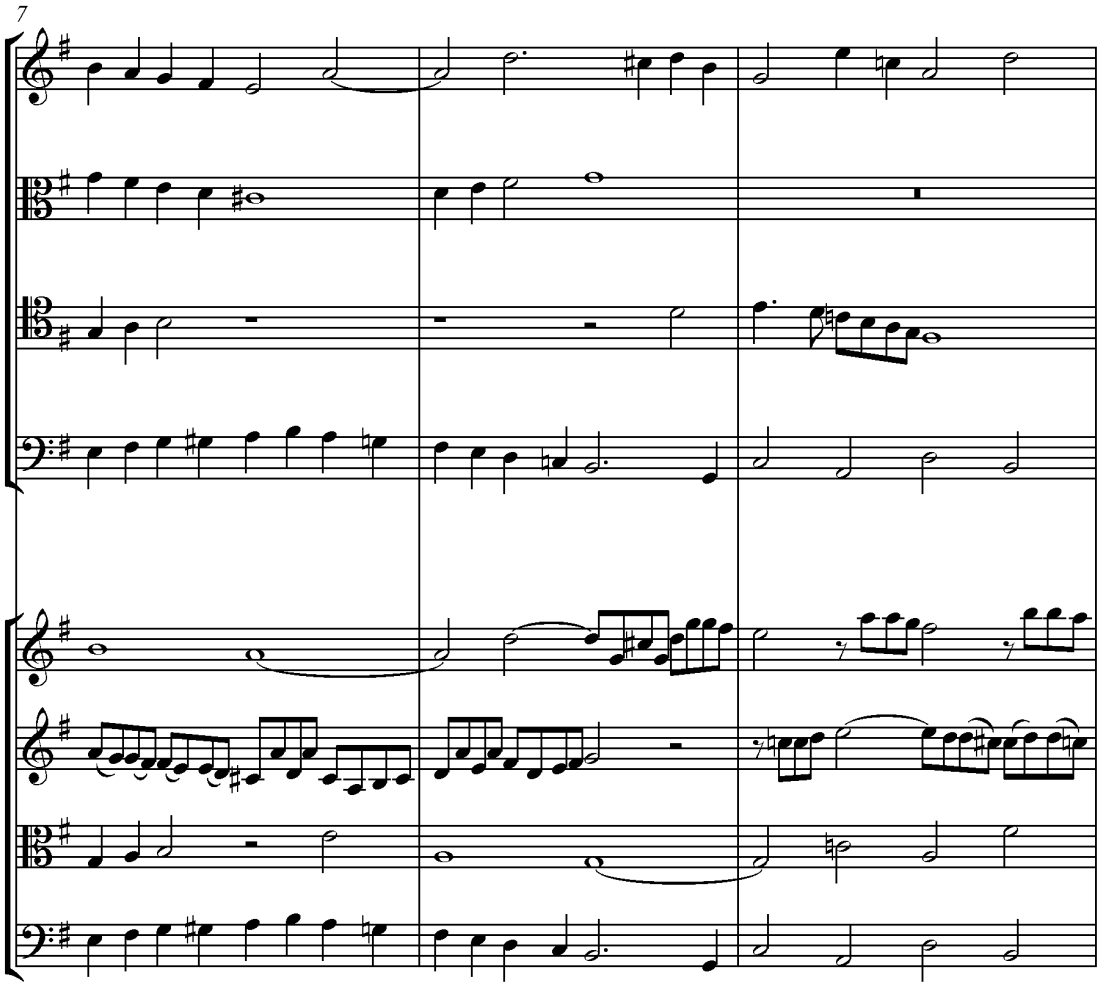
Vokální fuga tohoto příkladu je stejná jako fuga v protipohybu (viz s. 130??). Zde je doprovázena zvláštním způsobem, který vyžaduje následující informace.

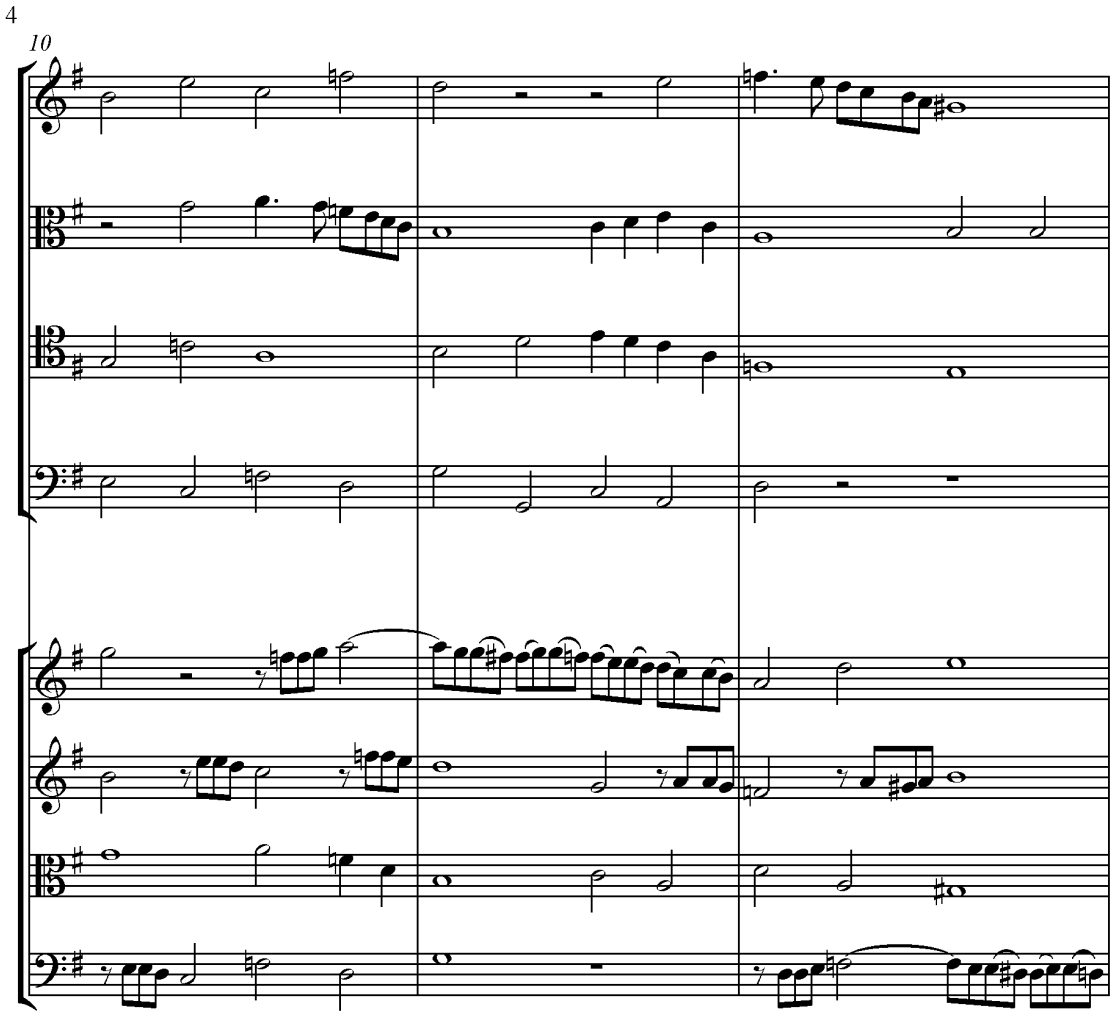
Fuga se začíná komponovat bez ohledu na doprovod tak, jakoby neměl existovat. Potom hledáme figurovaný bas, který tvoří s harmonií fugy *pátý akordický hlas*. V tomto případě je *obtížně* tvoří právě tento hlas, protože fuga musí mít i bez tohoto hlasu správný bas. Tento nový bas očíslujeme číslovaným basem. Je třeba, aby mohl sloužit k doprovodu fugy samotnými varhanami, nebo zcela jednoduše violoncelly a kontrabasy bez varhan. Pokud se připojí další smyčcové nástroje, musí dodržovat harmonii vyznačenou číslovaným basem, ale s jiným rozvržením hlasů a s melodickými liniemi, které se odlišují od fugy. Pokud doprovod fugy osamostatníme, musí skupina smyčcových nástrojů tvořit úplnou čtyřhlasou harmonii. Neznám jediný případ, který by byl zcela vytvořen v tomto druhu.

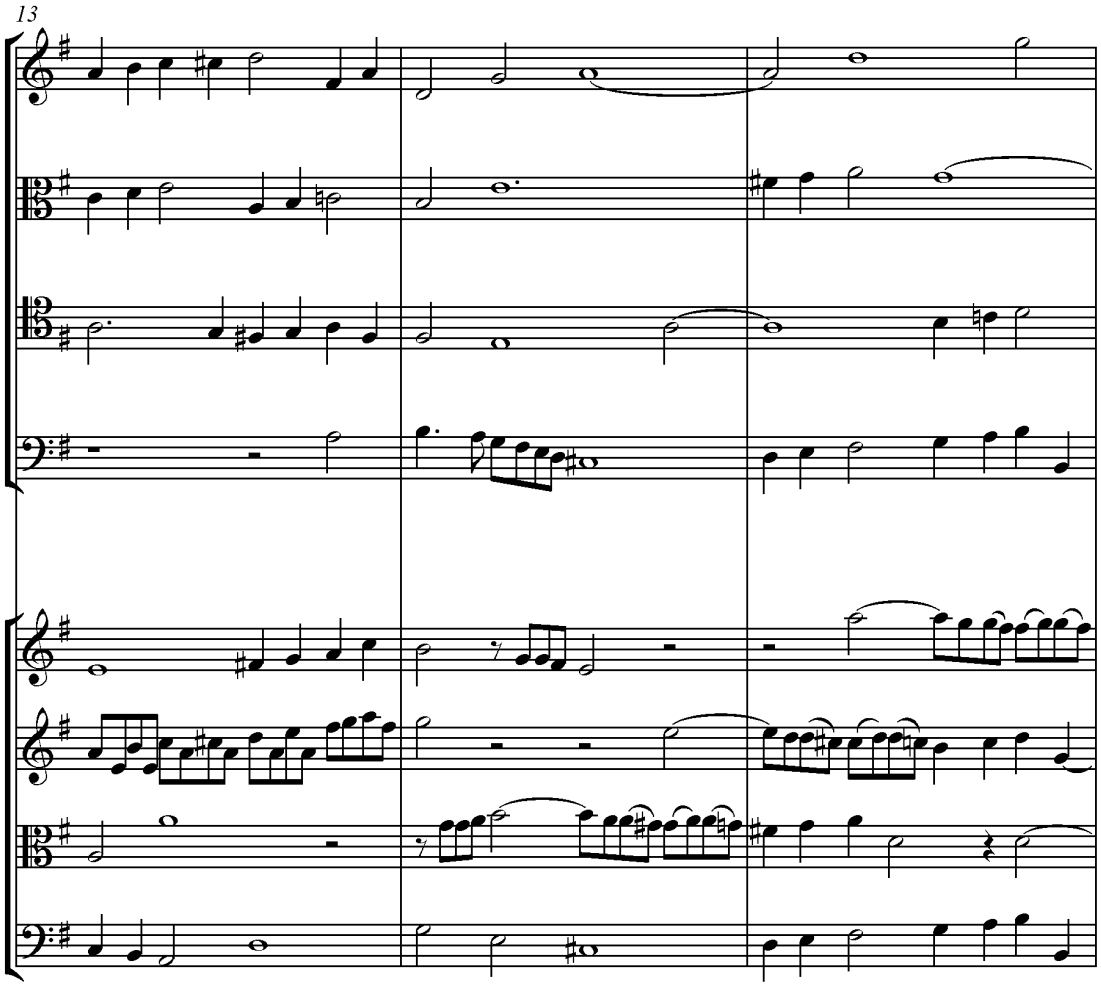
Třetí příklad

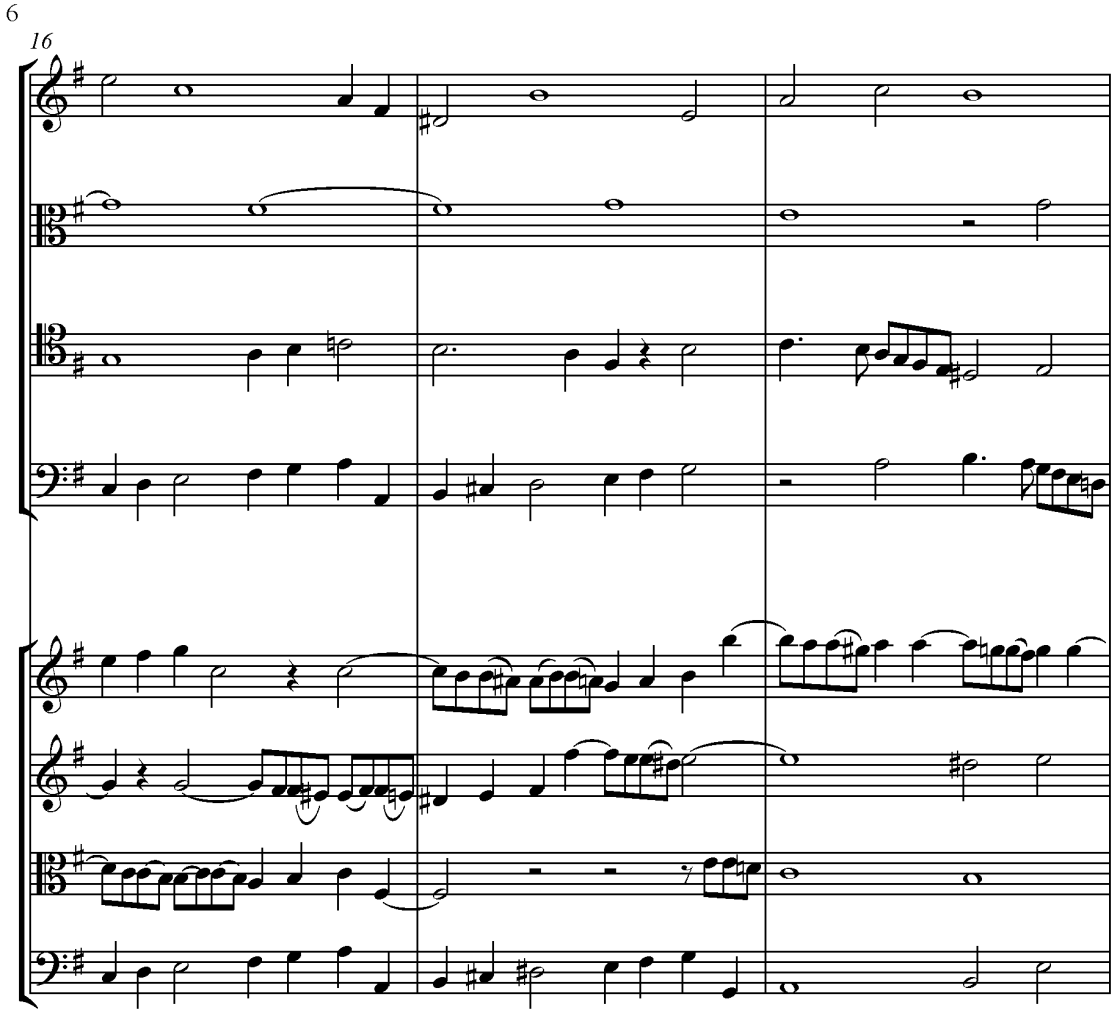


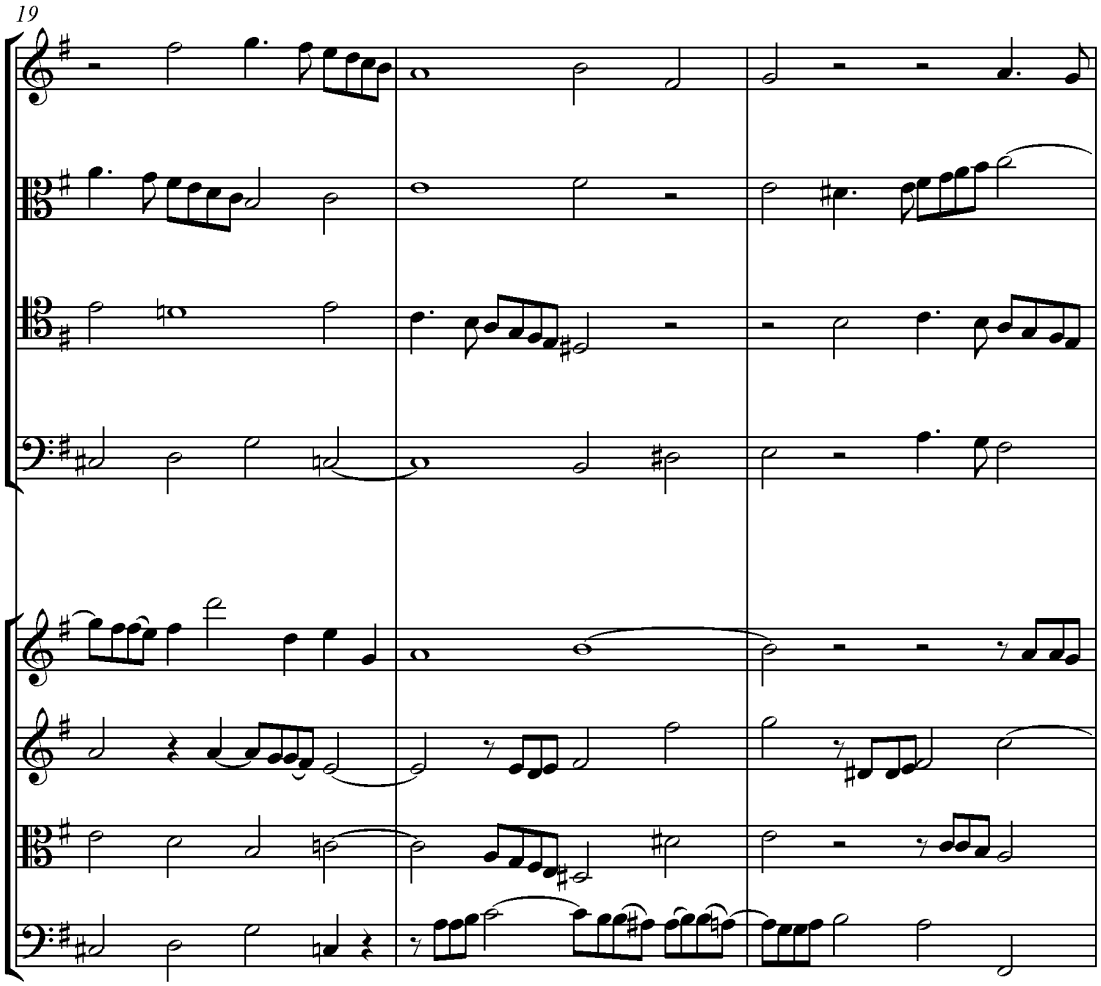

2
4

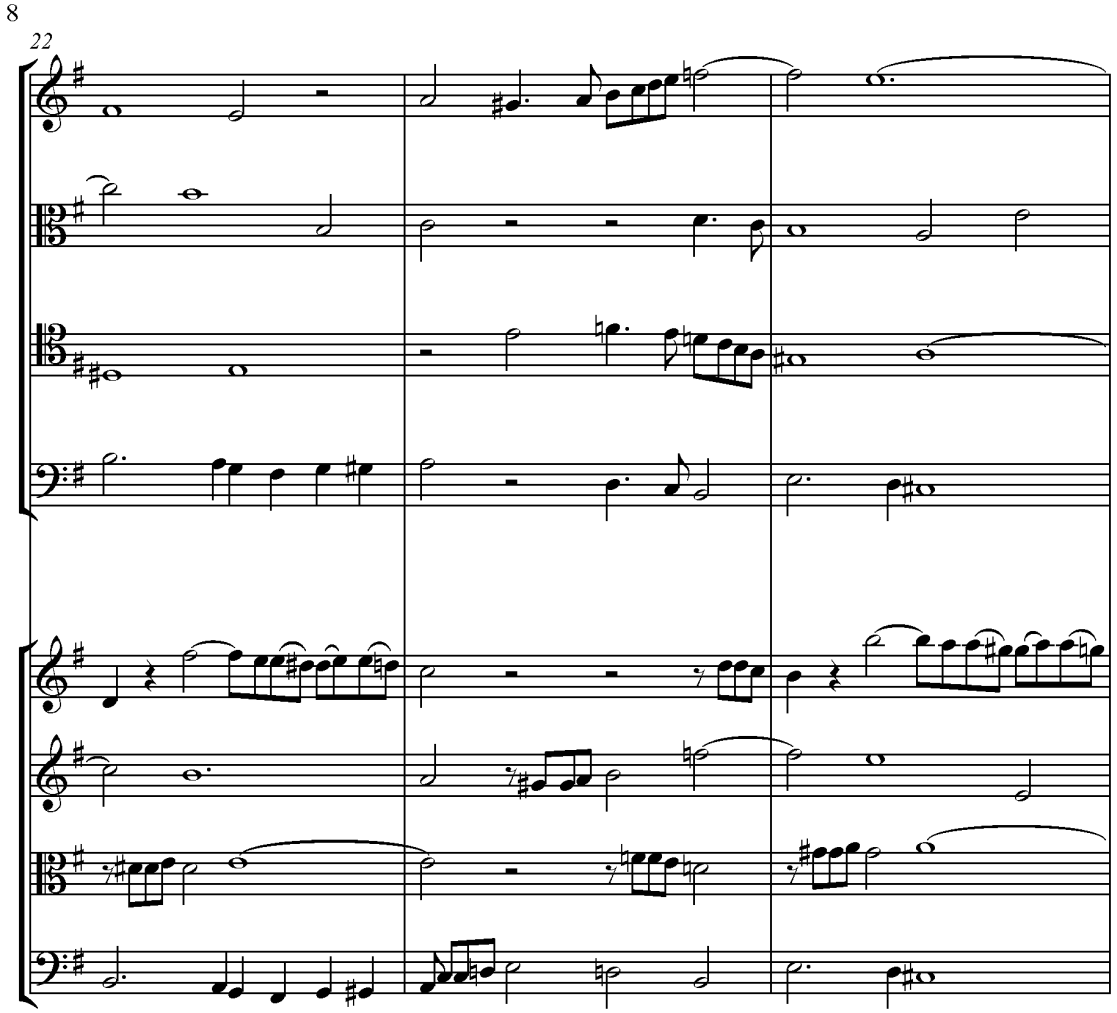

7

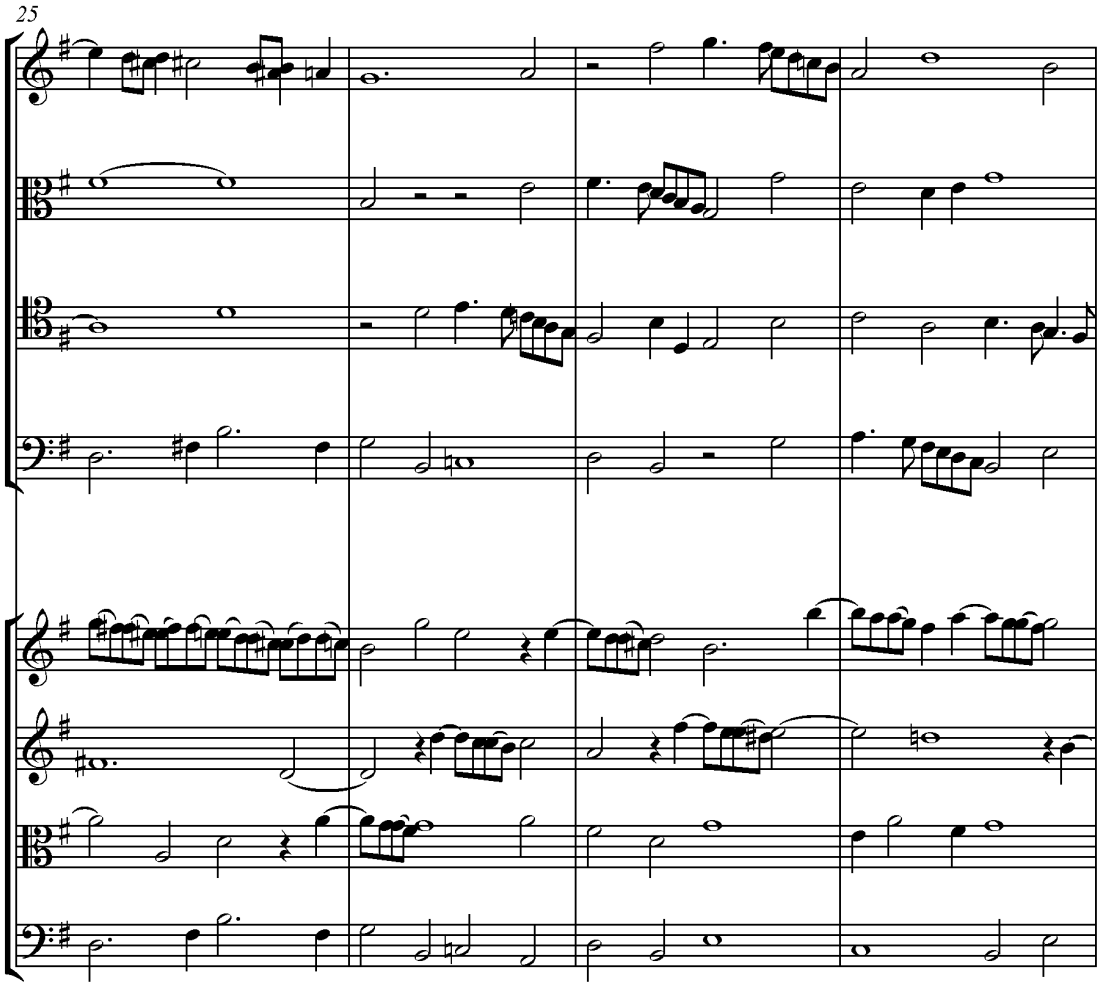

4
10

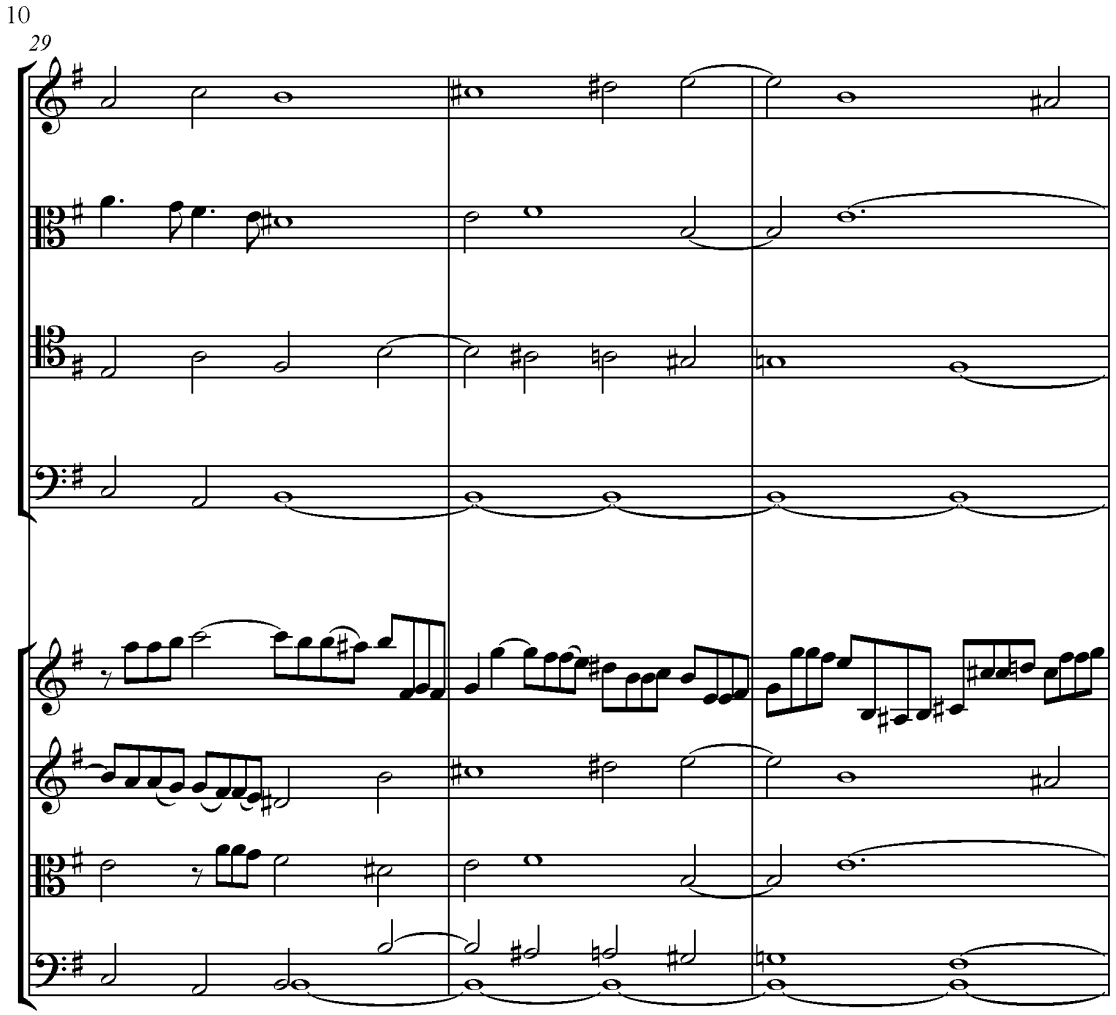

13

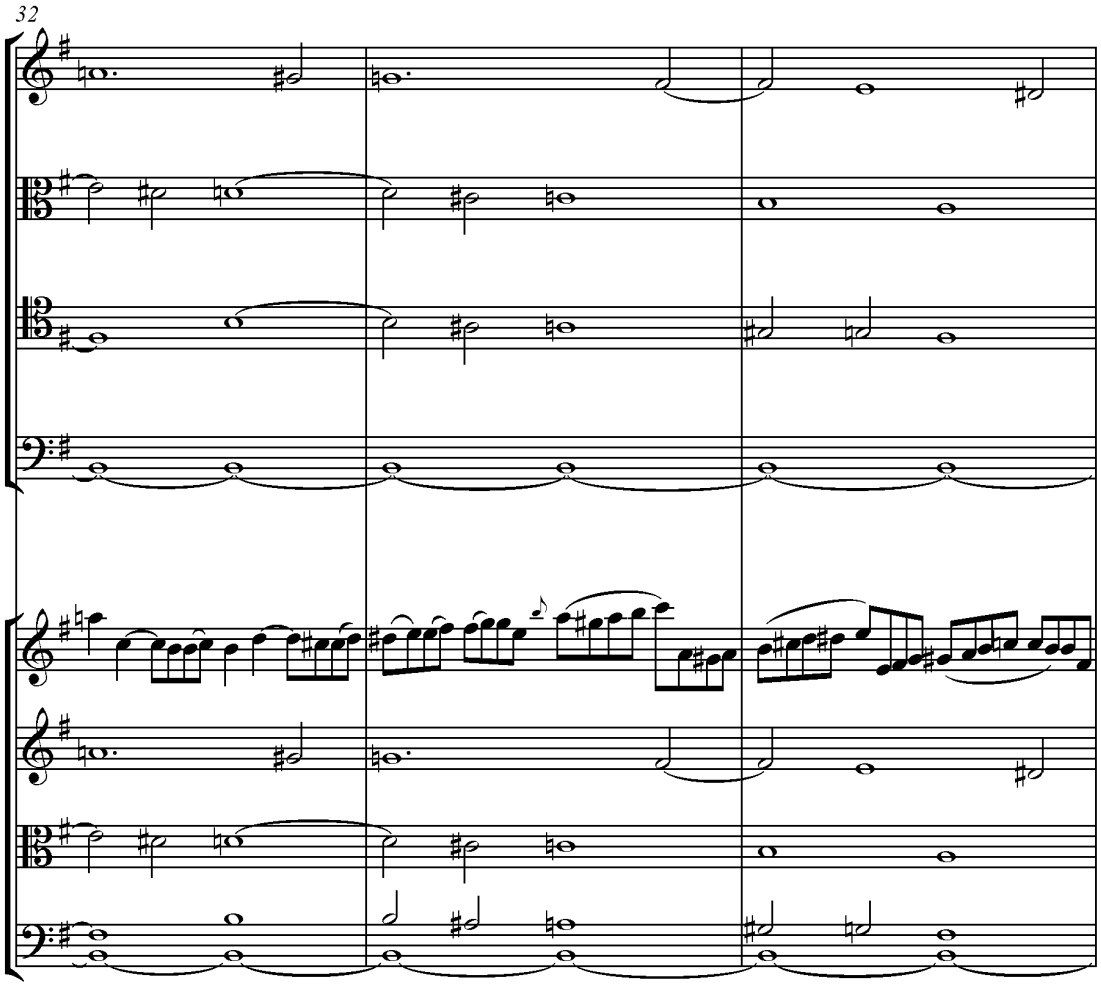

6
16

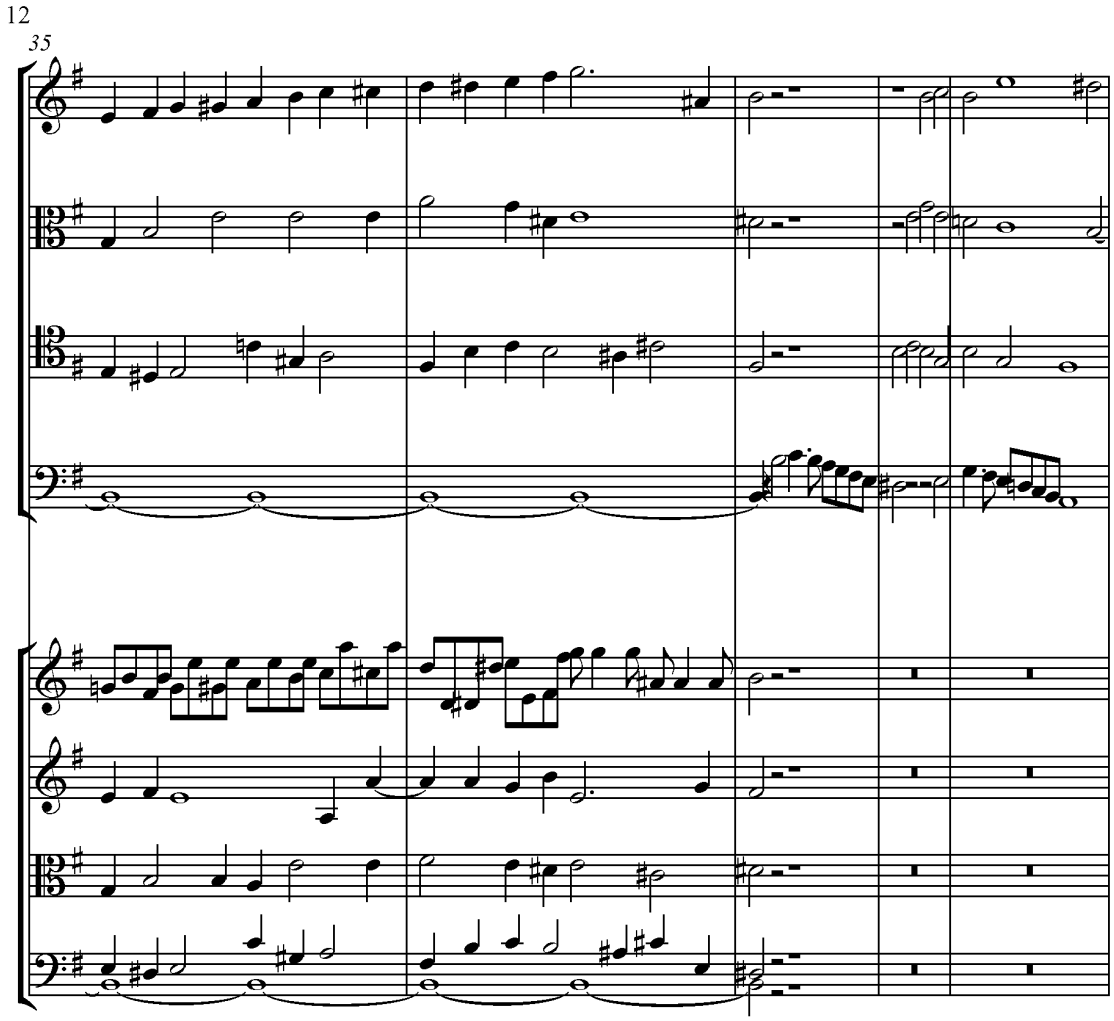

19

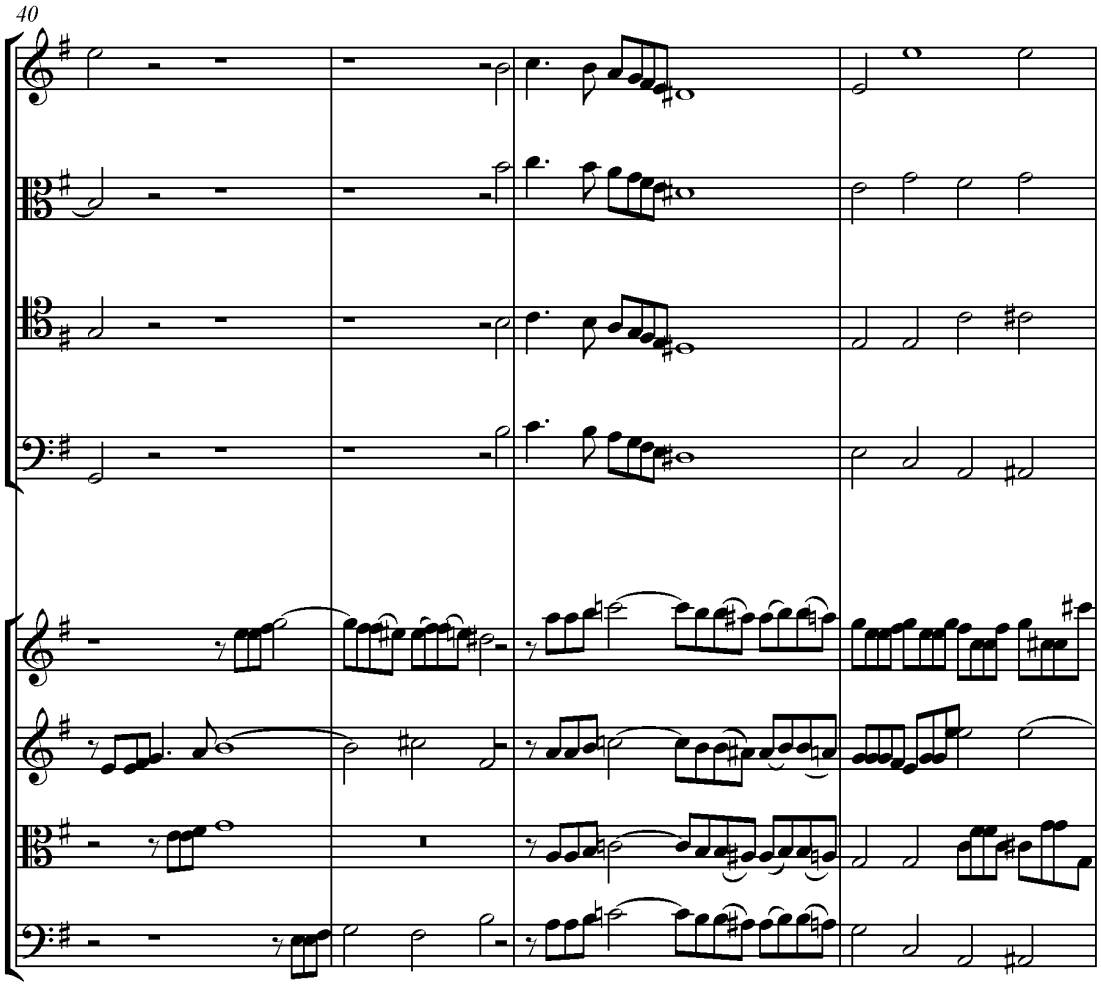

8
22

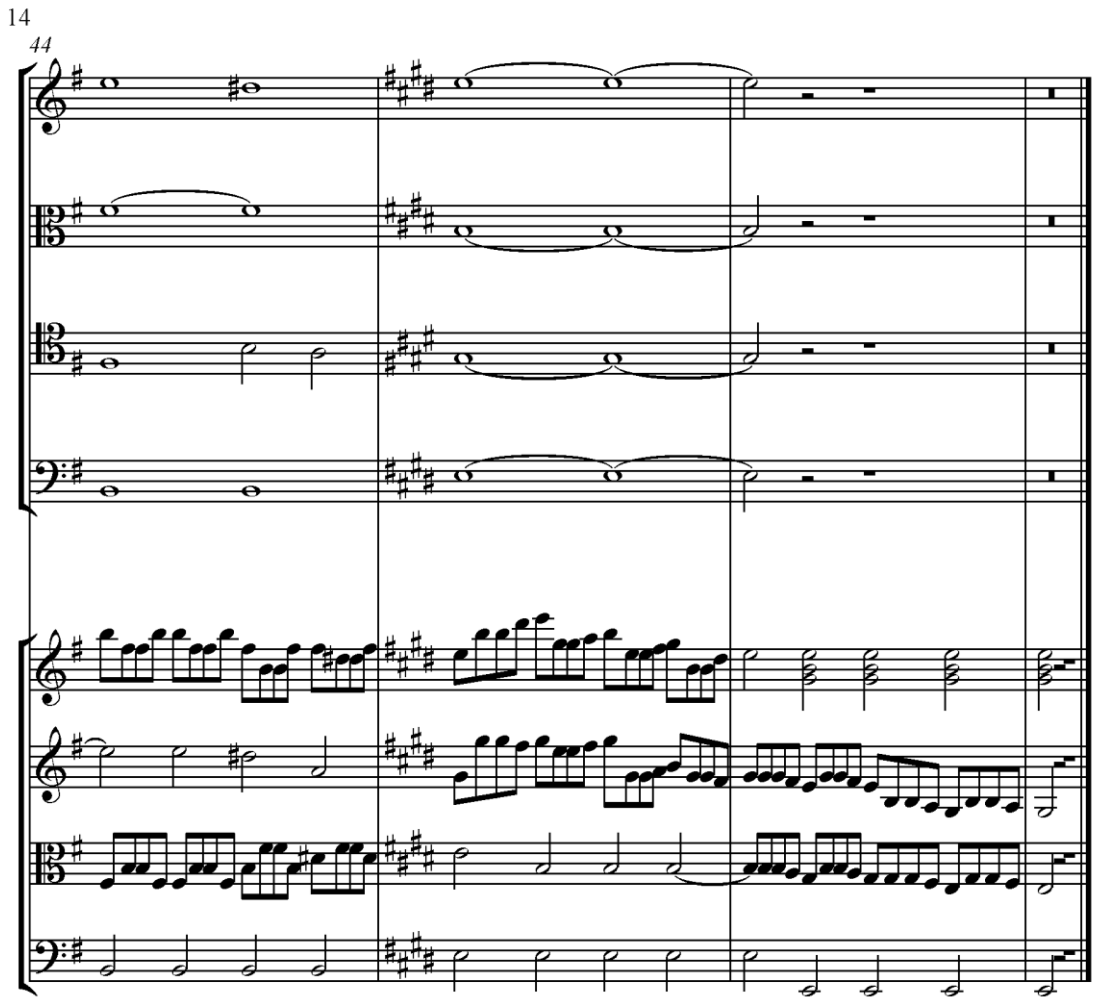

25


10
29


32


12
35


40



Příklad 518

Koncepce této fugy je zcela nová. Vokální hlasy v ní provádějí fugu, která se může obejít bez nástrojů. Orchestr zde rovněž provádí jednoduchou fugu, ale na jiný, živější subjekt. Tato druhá fuga, až bude na řadě, se také může obejít bez vokálních hlasů.

Z těchto kombinací vyplývá, 1) že instrumentální fuga může doprovázet vokální fugu, aniž by harmonie v základu byla více než čtyřhlasá, 2) že dvě současně prováděné fugy dávají jednu dvojitou fugu, 3) že druhý subjekt (vytvořený pro orchestr) může být velmi brilantní, mít hodně vroucnosti a tím vokální fuze dodávat velkou zajímavost.

Třetí způsob

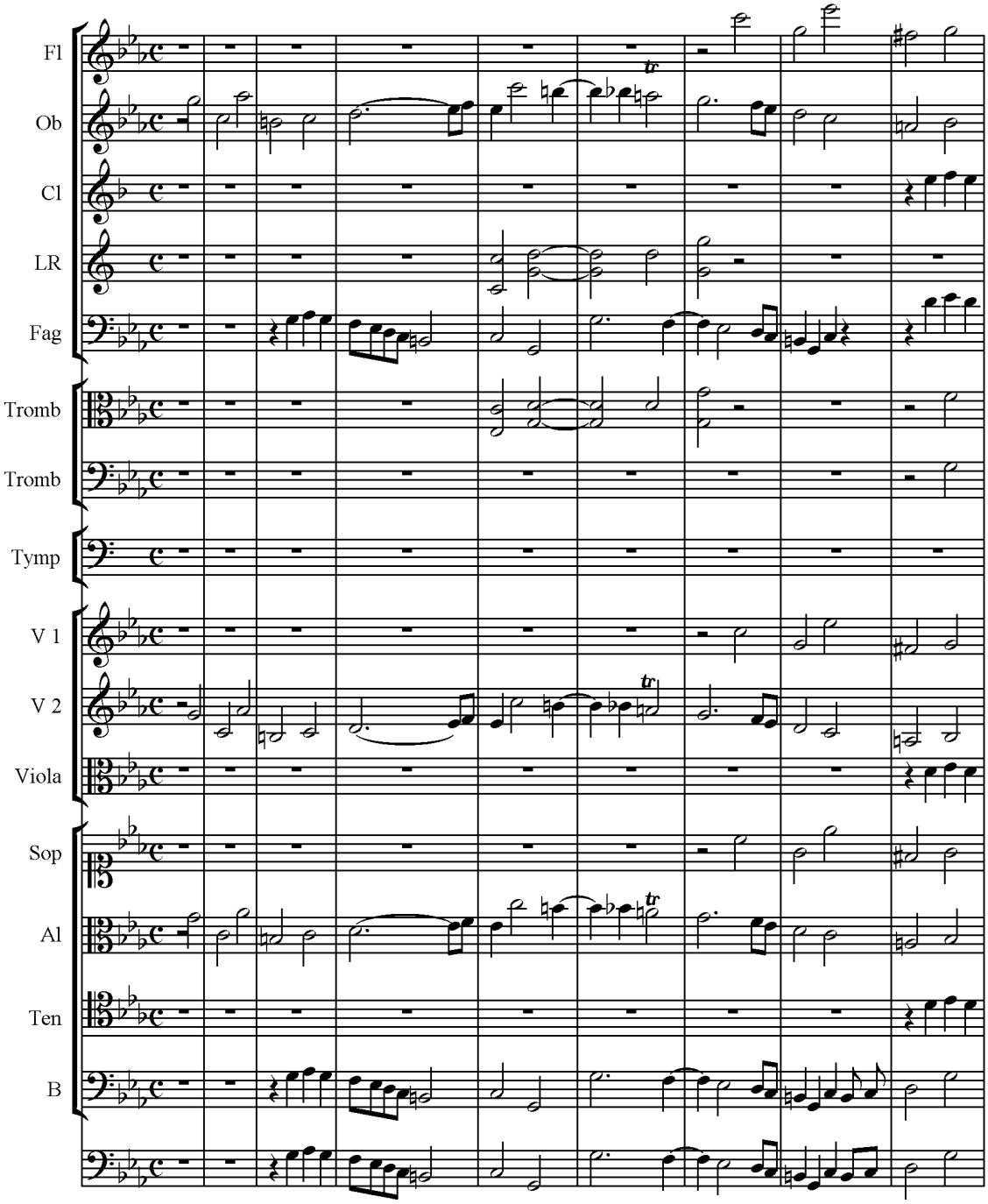
Doprovázení fugy samotnými dechovými nástroji se příliš nepoužívá. Tyto nástroje by při různých příležitostech mohly dokonale nahradit varhany, například na koncertech nebo v divadle. V takovém případě by fagoty zdvojovaly basy v unisonu, klarinety by zdvojovaly tenory v oktávě, hoboje by zdvojovaly alty v oktávě a flétny by zdvojovaly soprány v oktávě, a připojily by se lesní rohy jako v jiných hudebních kompozicích.

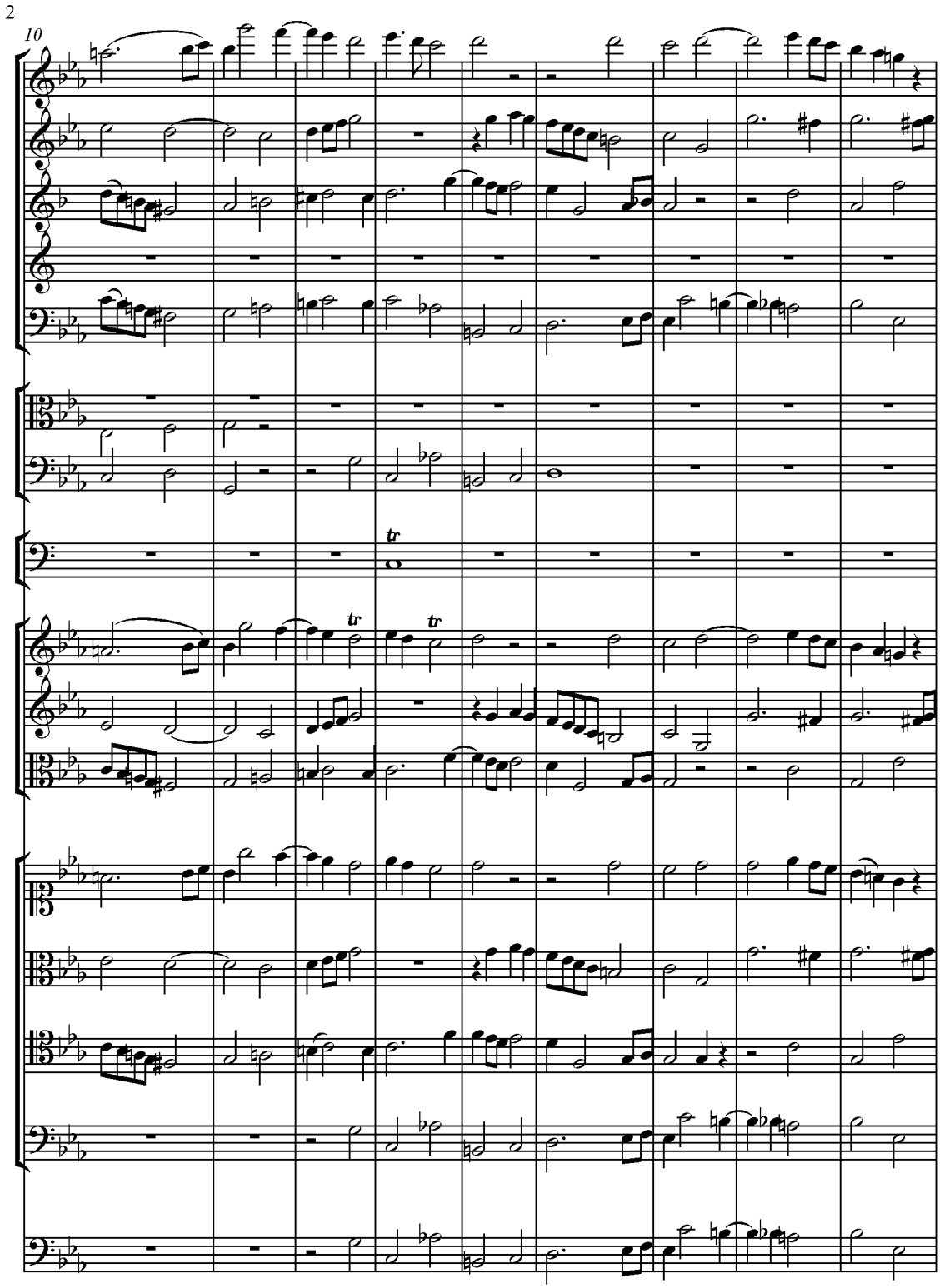
Jiná verze: Fagoty (k nimž můžeme podle potřeby připojit jeden nebo dva trombóny) by zdvojovaly basy, další dechové nástroje by doplňovaly harmonii fugy na způsob varhan, které doprovází číslovaný bas. Právě takto bychom mohli doprovázet fugu in F (viz příklad č. 517 na s.??), když bychom dechové nástroje daly na místo smyčcových nástrojů. V takovém případě by fagoty (k nimž se může připojit několik kontrabasů) prováděly figurovaný bas.

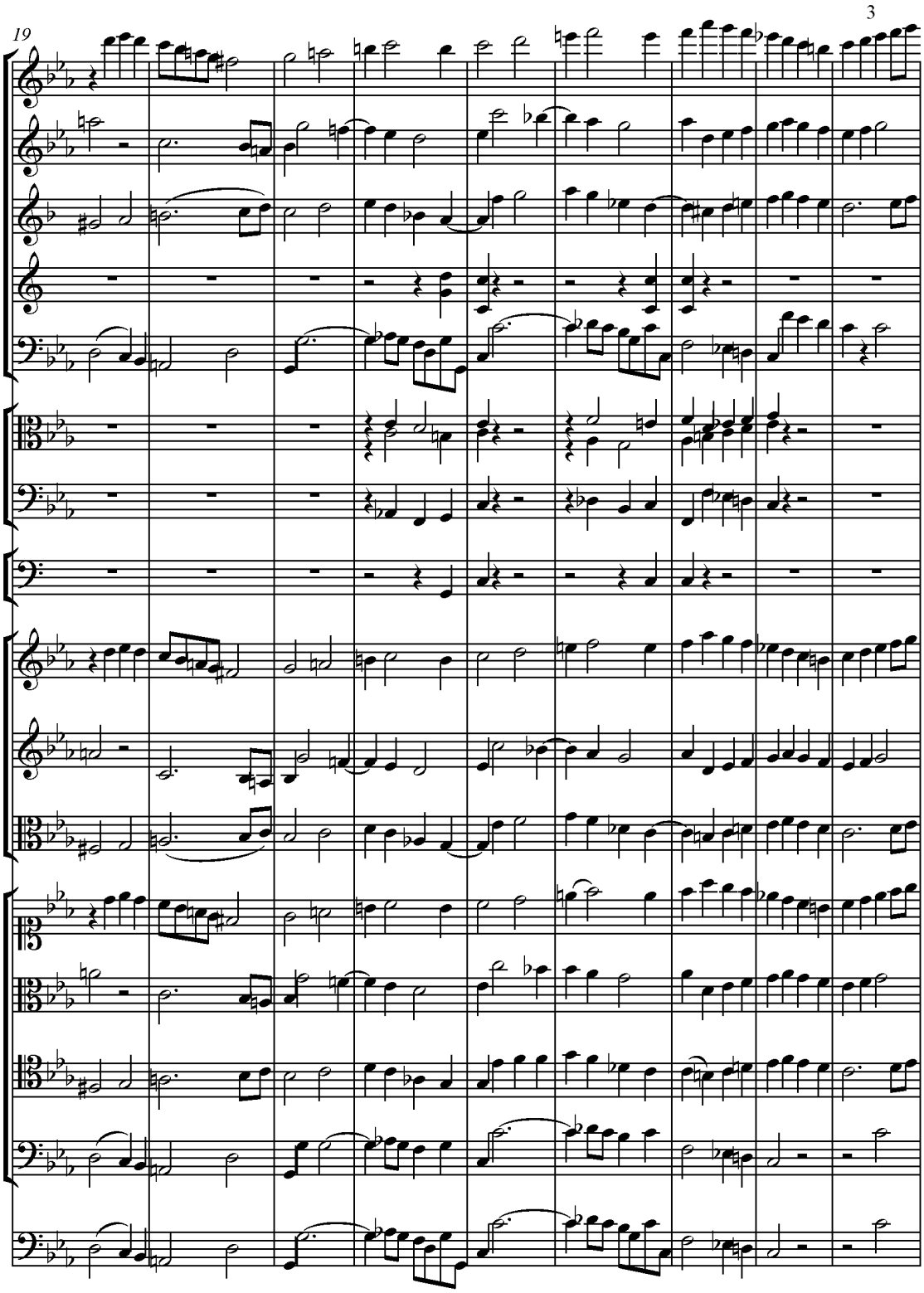
Čtvrtý způsob

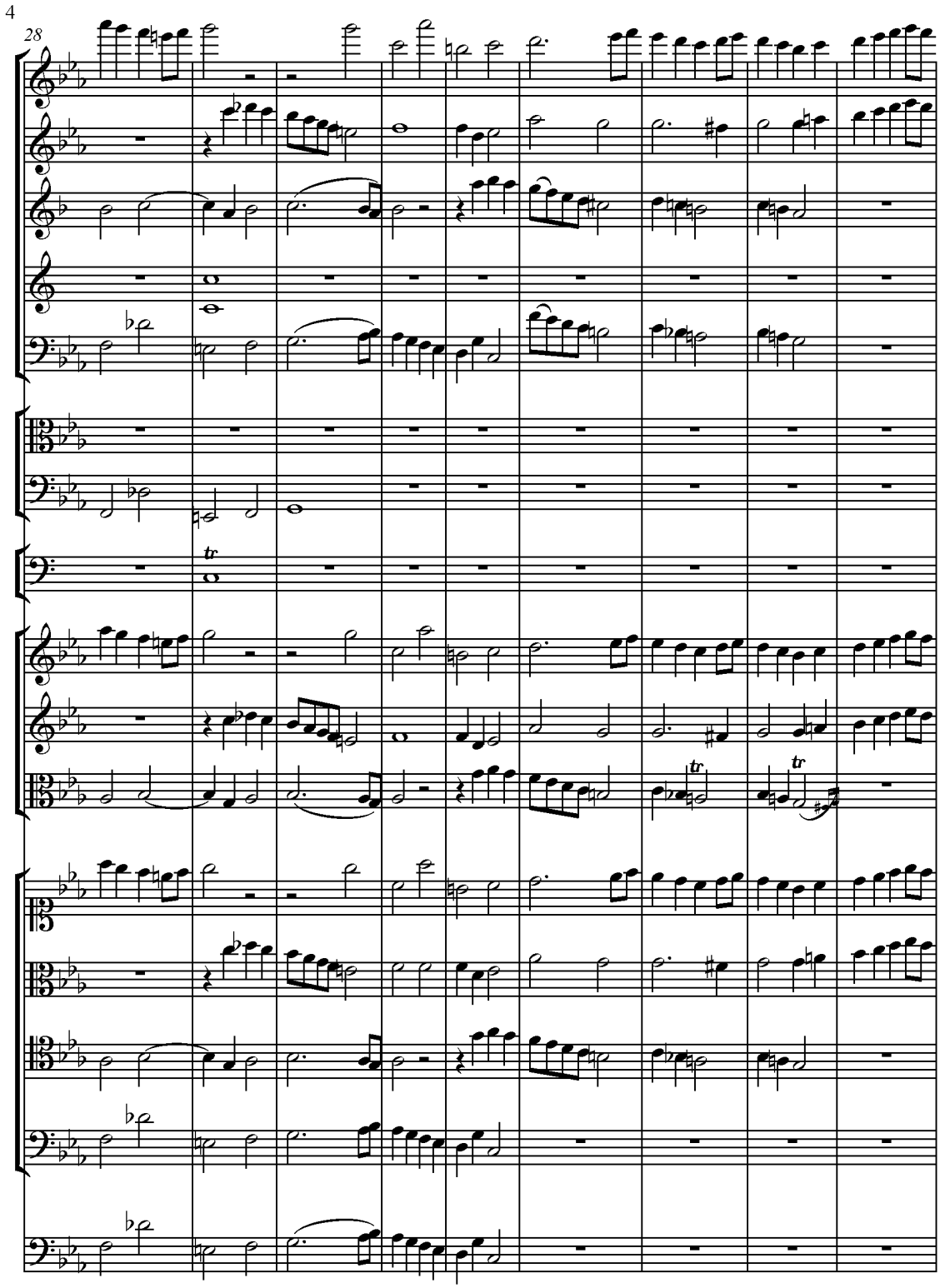
Při doprovázení vokální fugy celým orchestrem se podle okolností nejprve v unisonu nebo oktávě vokální hlasy zdvojují smyčcovými nástroji a potom se smyčcové nástroje zdvojují dechovými nástroji. Právě takto se to obvykle realizuje v současnosti. Takto doprovázená fuga se ztrojuje, protože je současně prováděna vokálními hlasy, smyčcovými nástroji a dechovými nástroji.

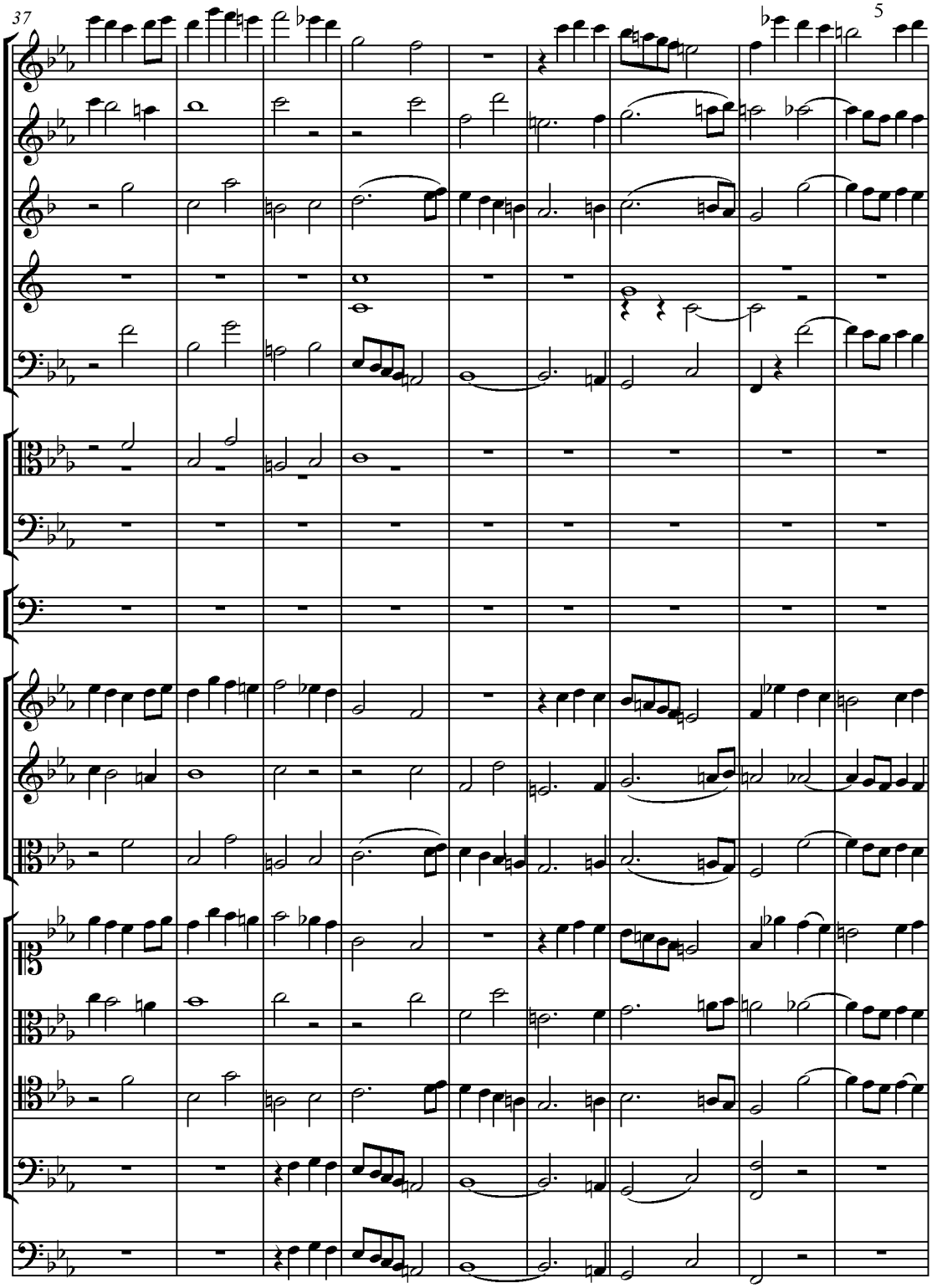
Co se týče takových nástrojů jako lesní rohy, trombóny, tympány, používají se tu a tam, aby posílily skupiny nástrojů a aby zvýšily účinek. V příkladu č. 519 si předvedeme takto ztrojenou fugu, jejíž hlavní subjekt byl zpracován řadou slavných skladatelů.

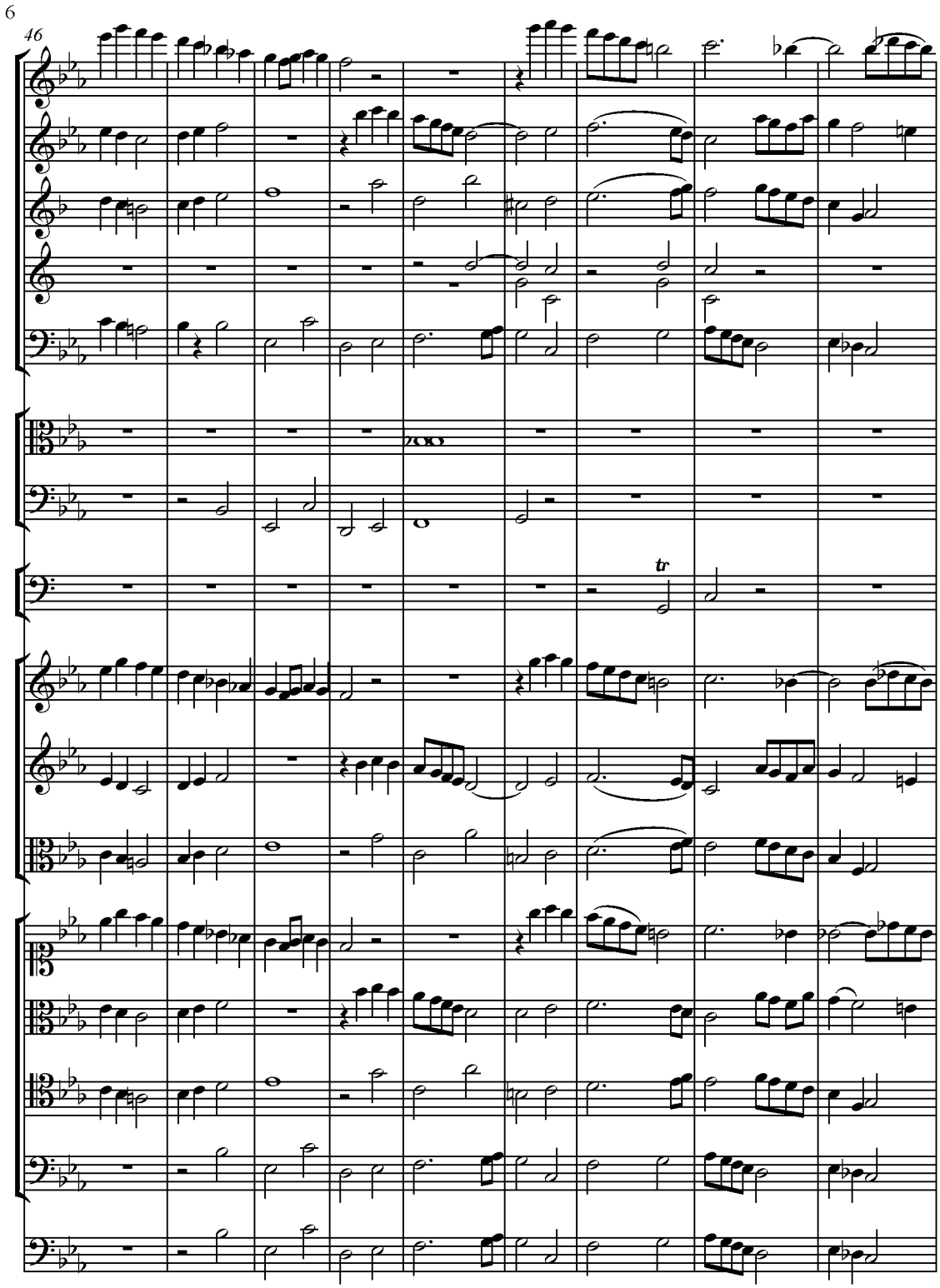

Fl
Ob
Cl
LR
Fag
Tromb
Tromb
Tymp
V 1
V 2
Viola
Sop
Al
Ten
B

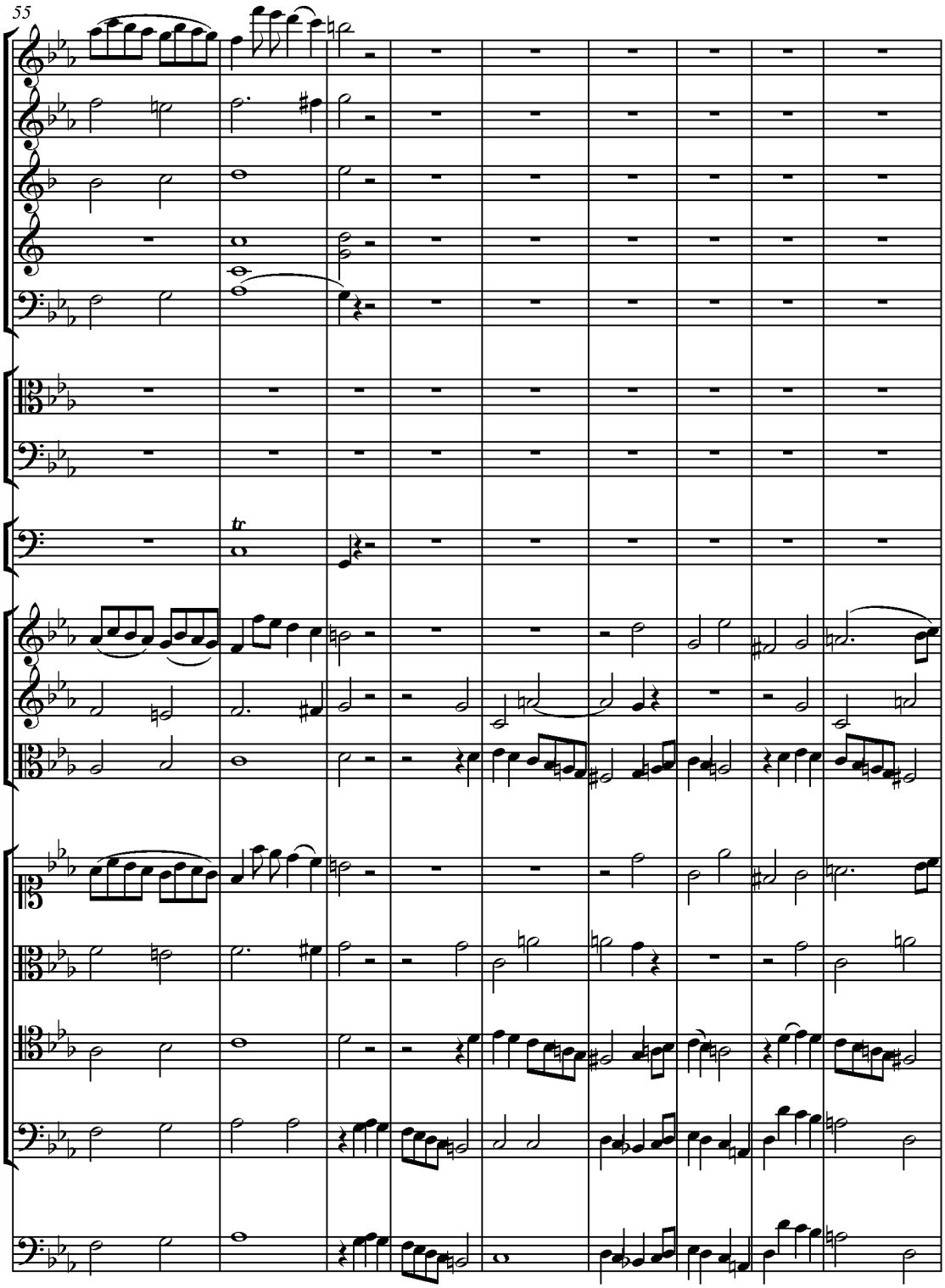

2
10
tr
tr
tr

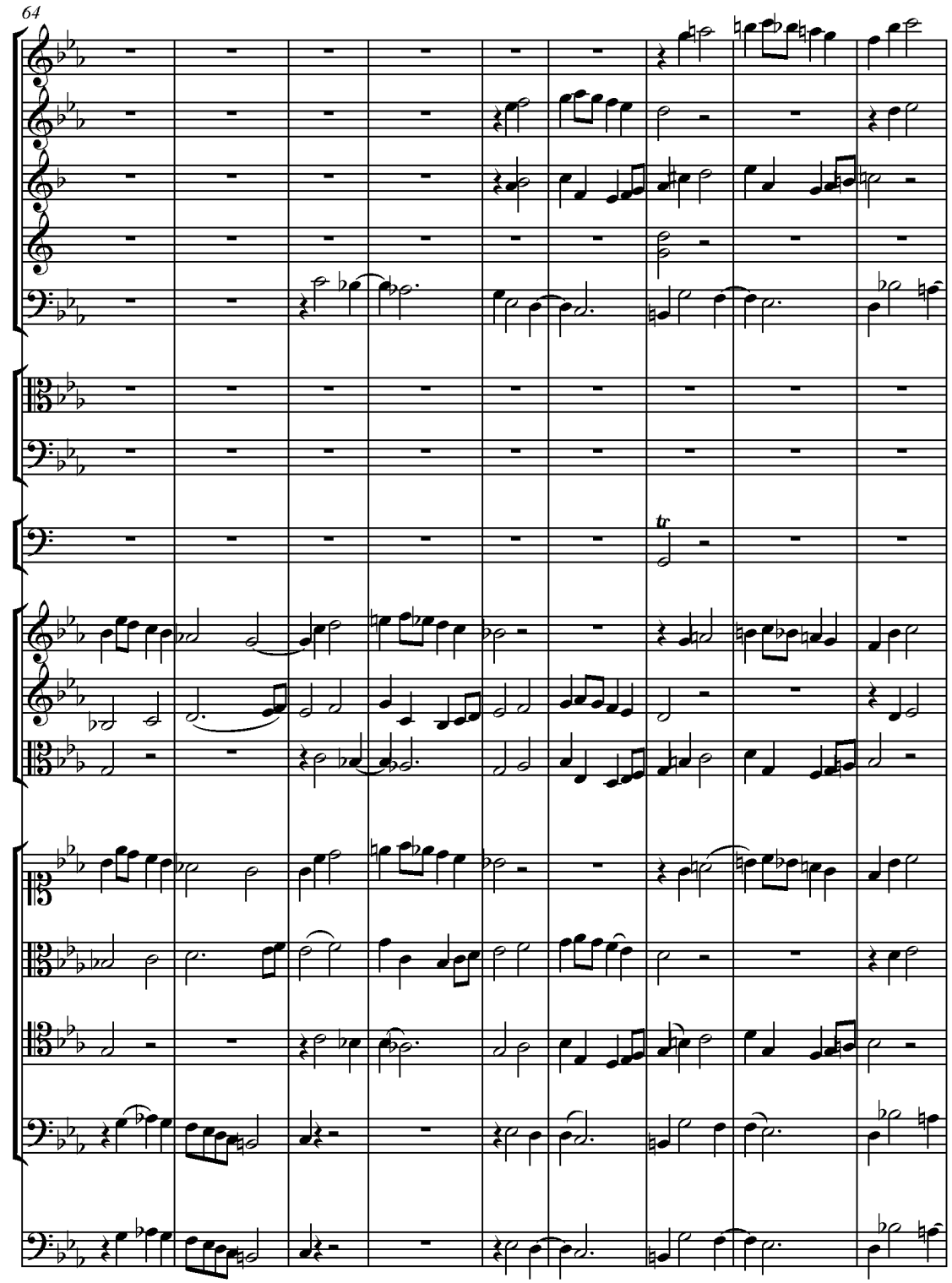

19

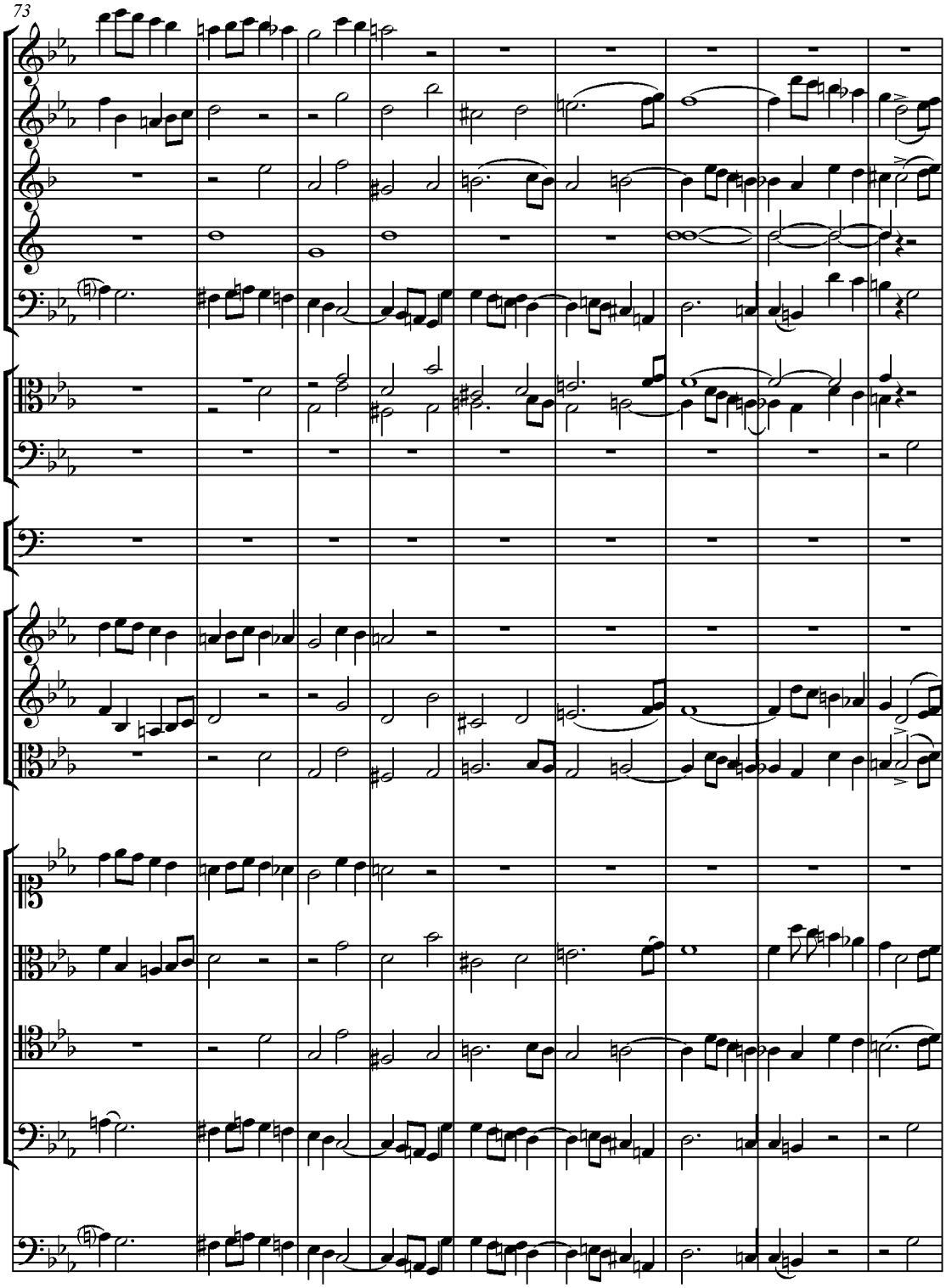

4
28
tr
tr
tr

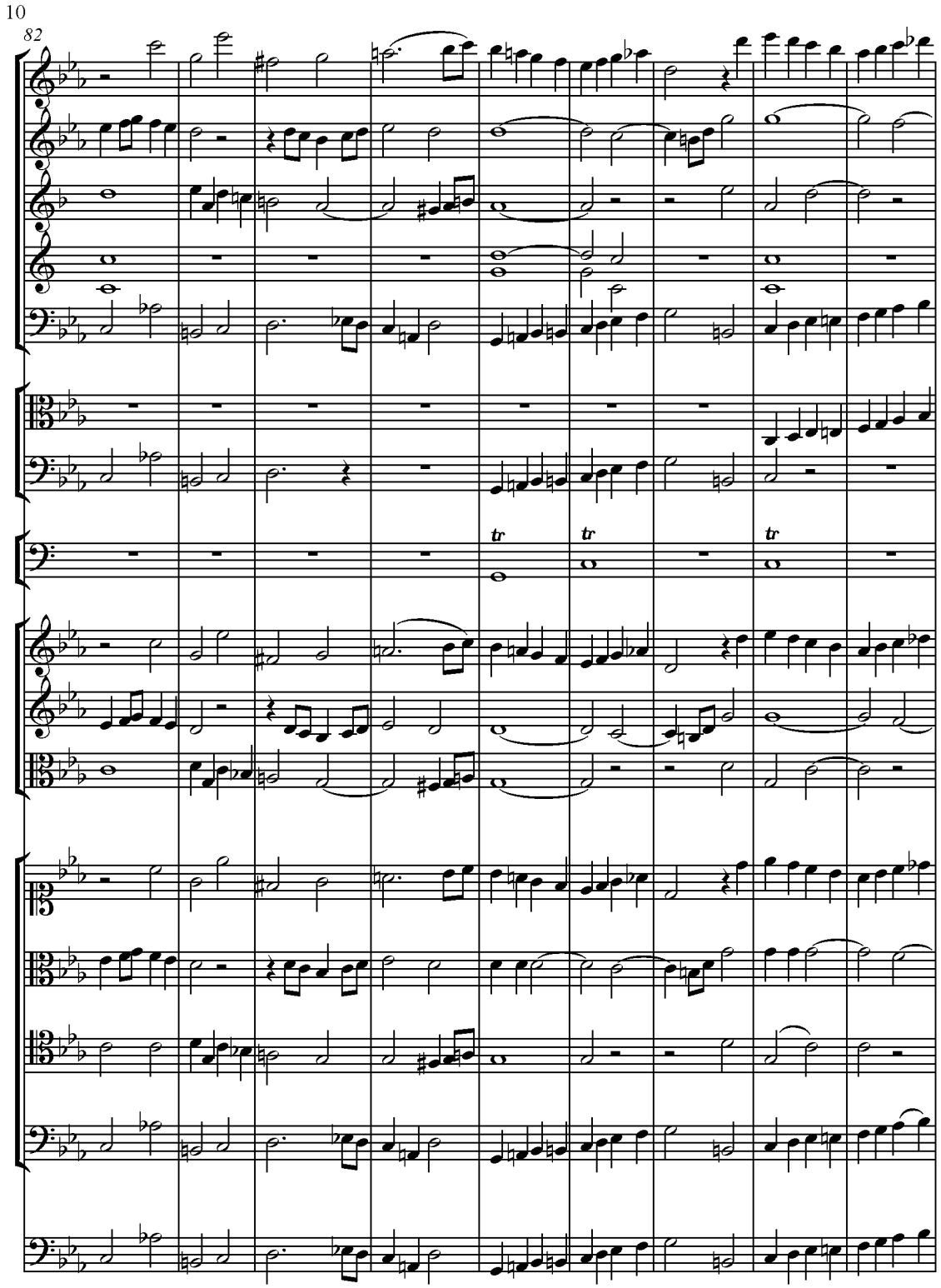

37
5

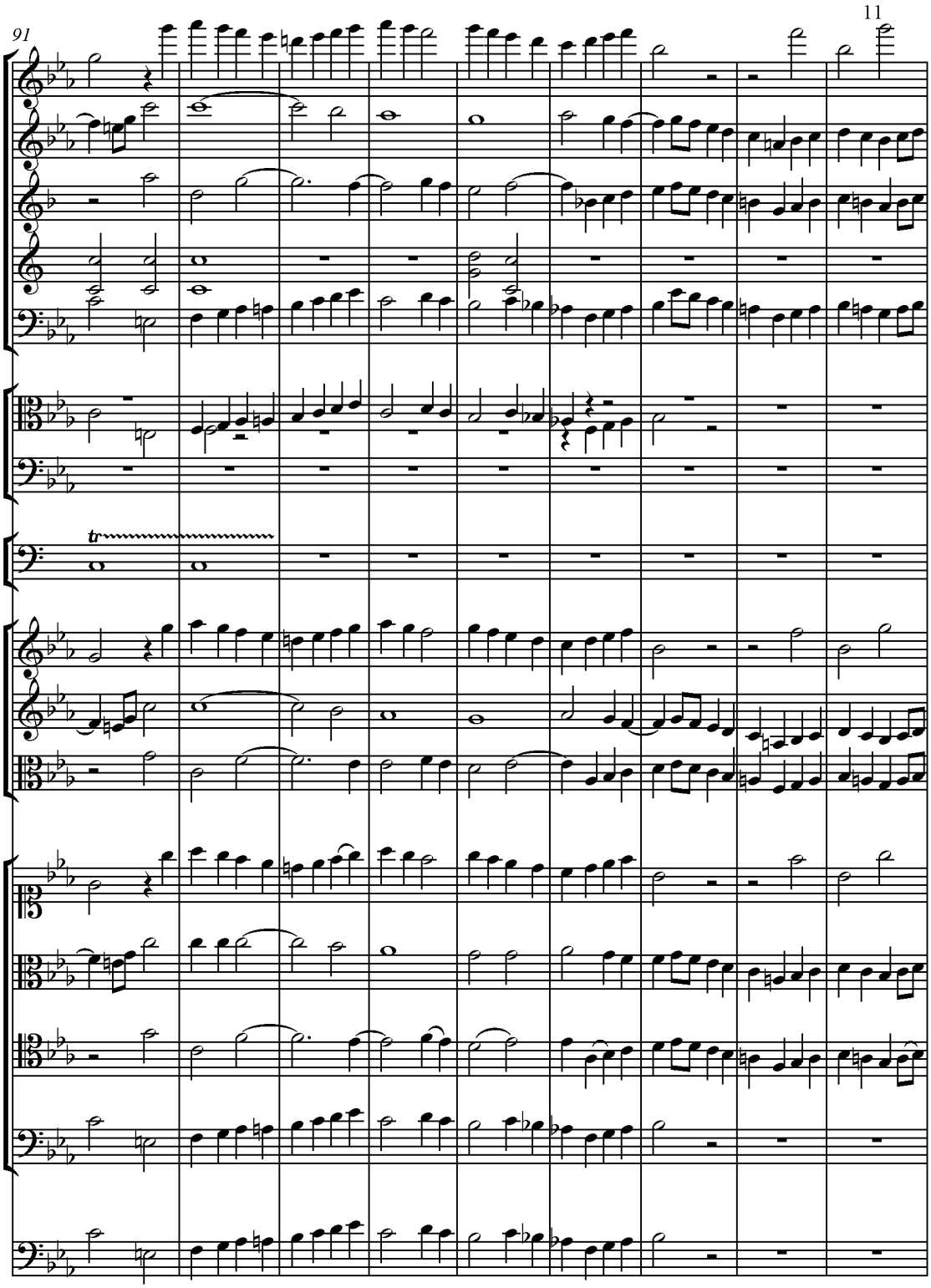

6
46
tr

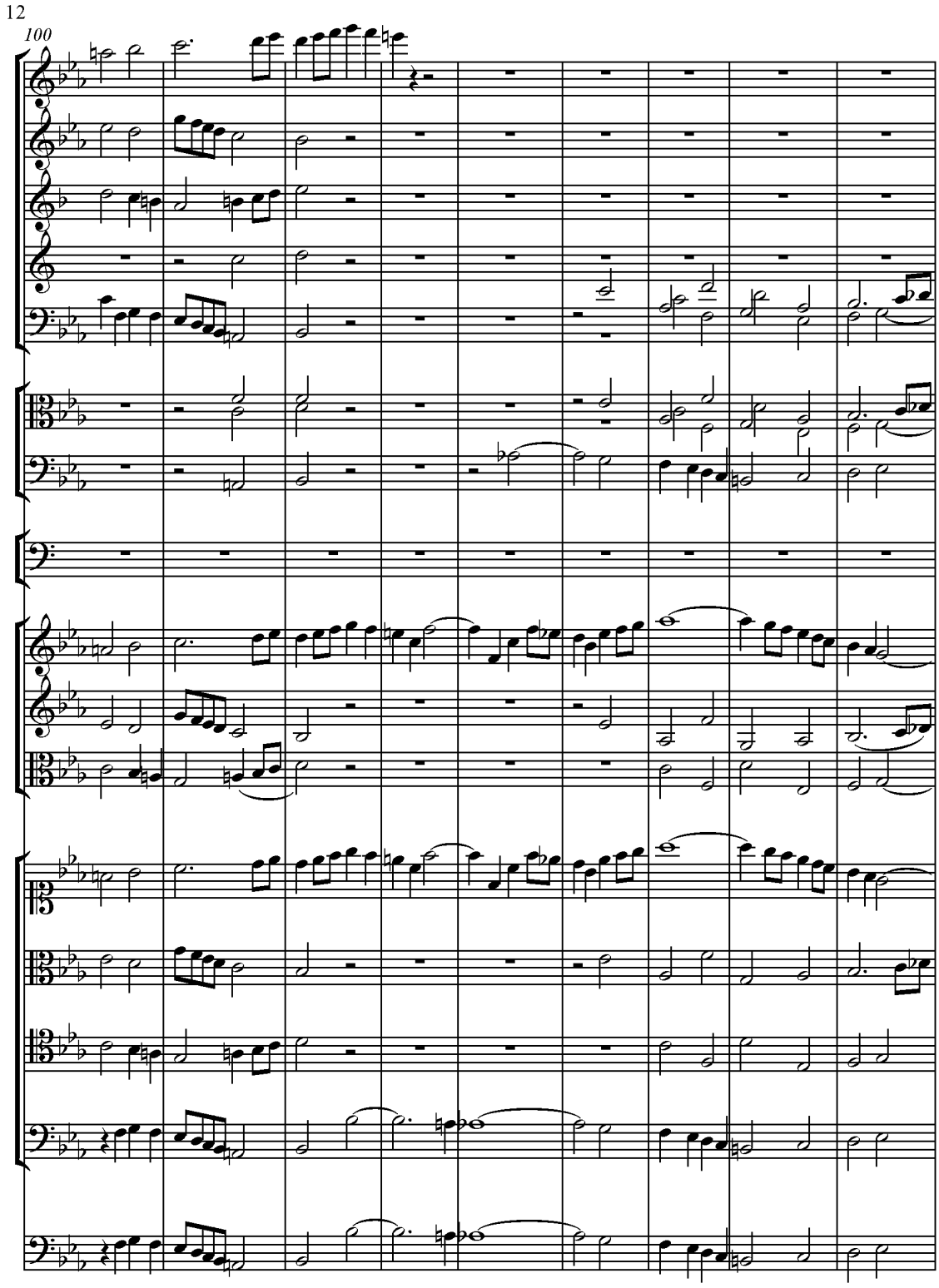

55
tr

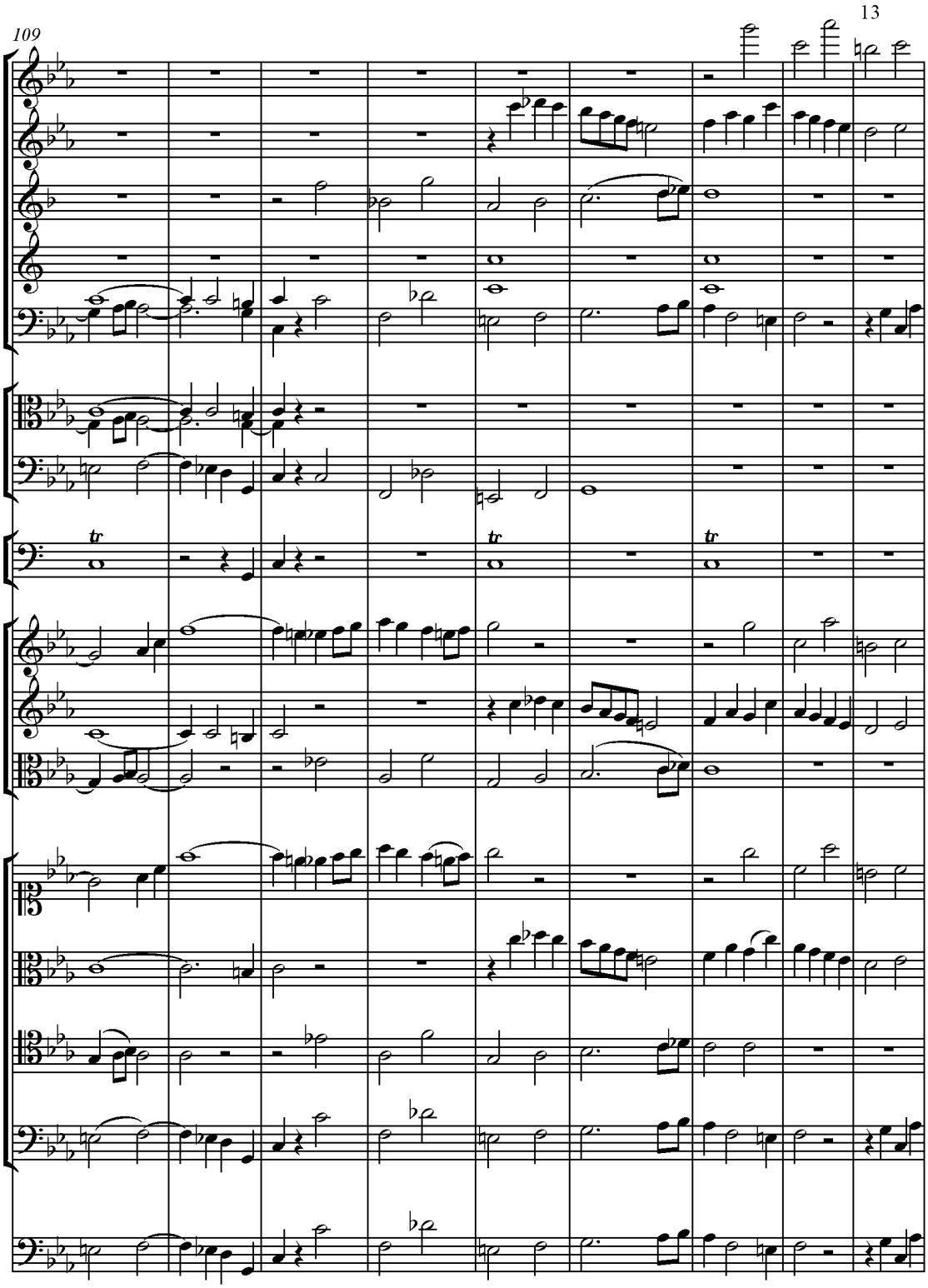

64
tr

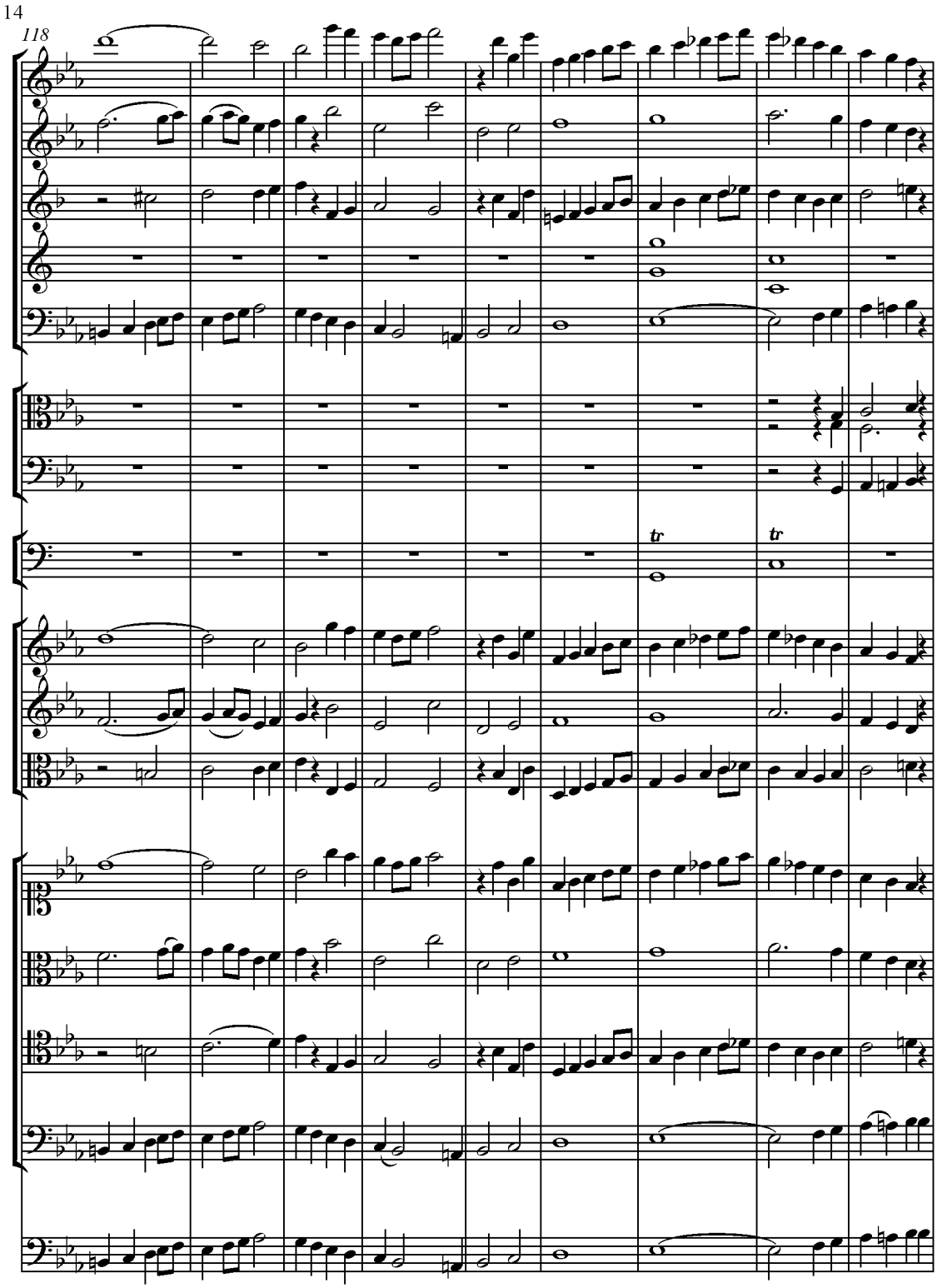

73

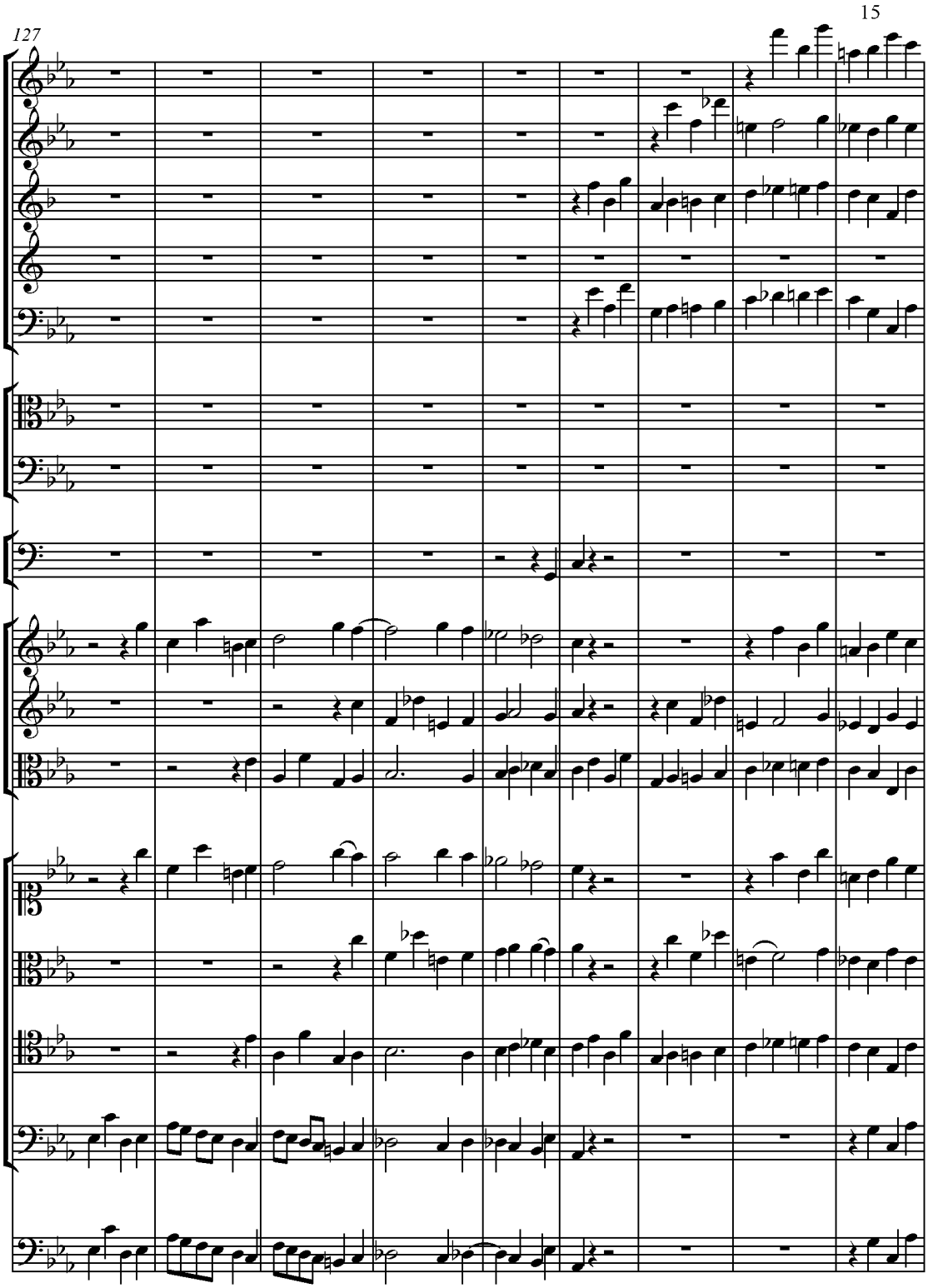

10
82
tr
tr
tr

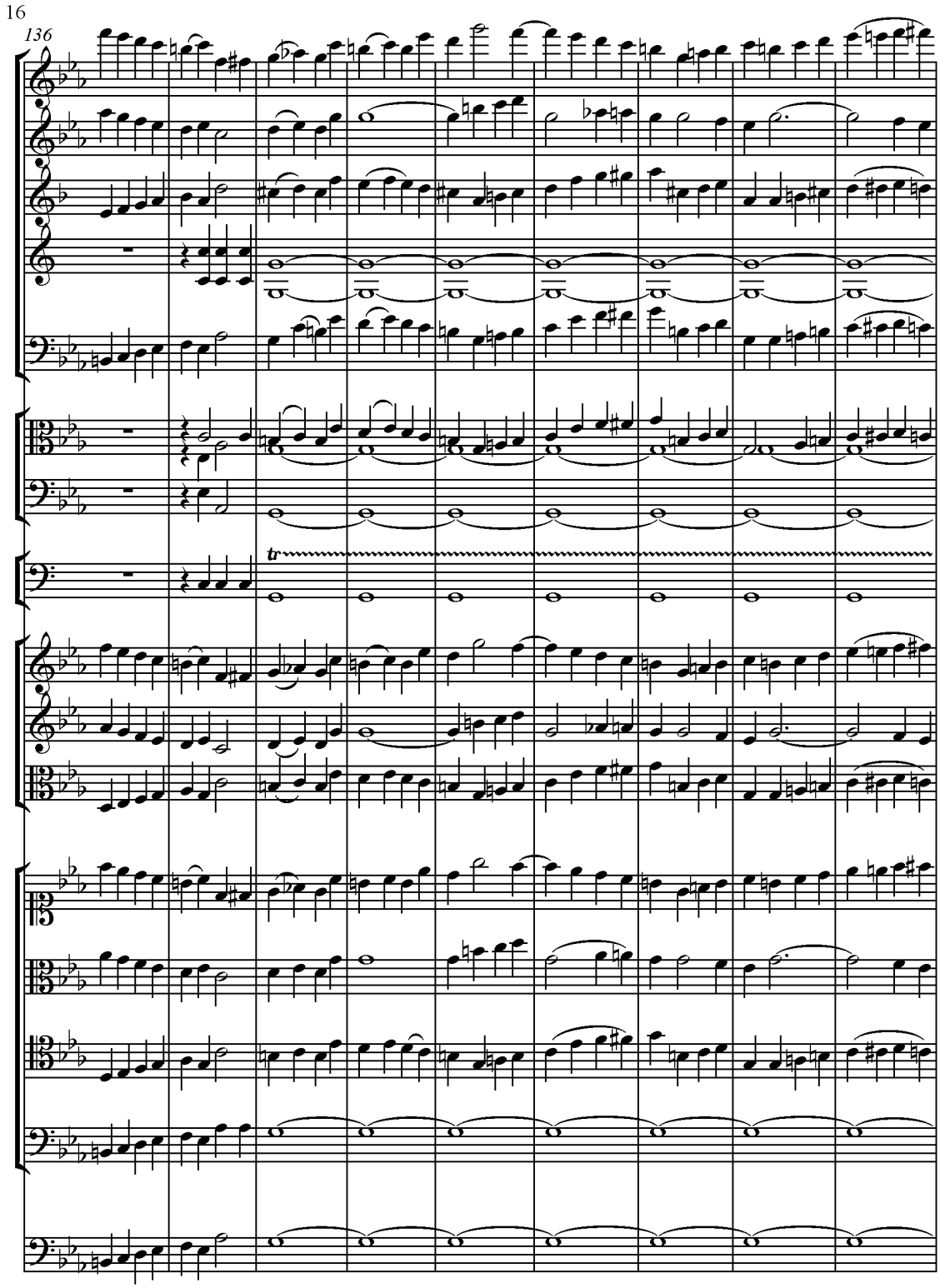

91
11
tr

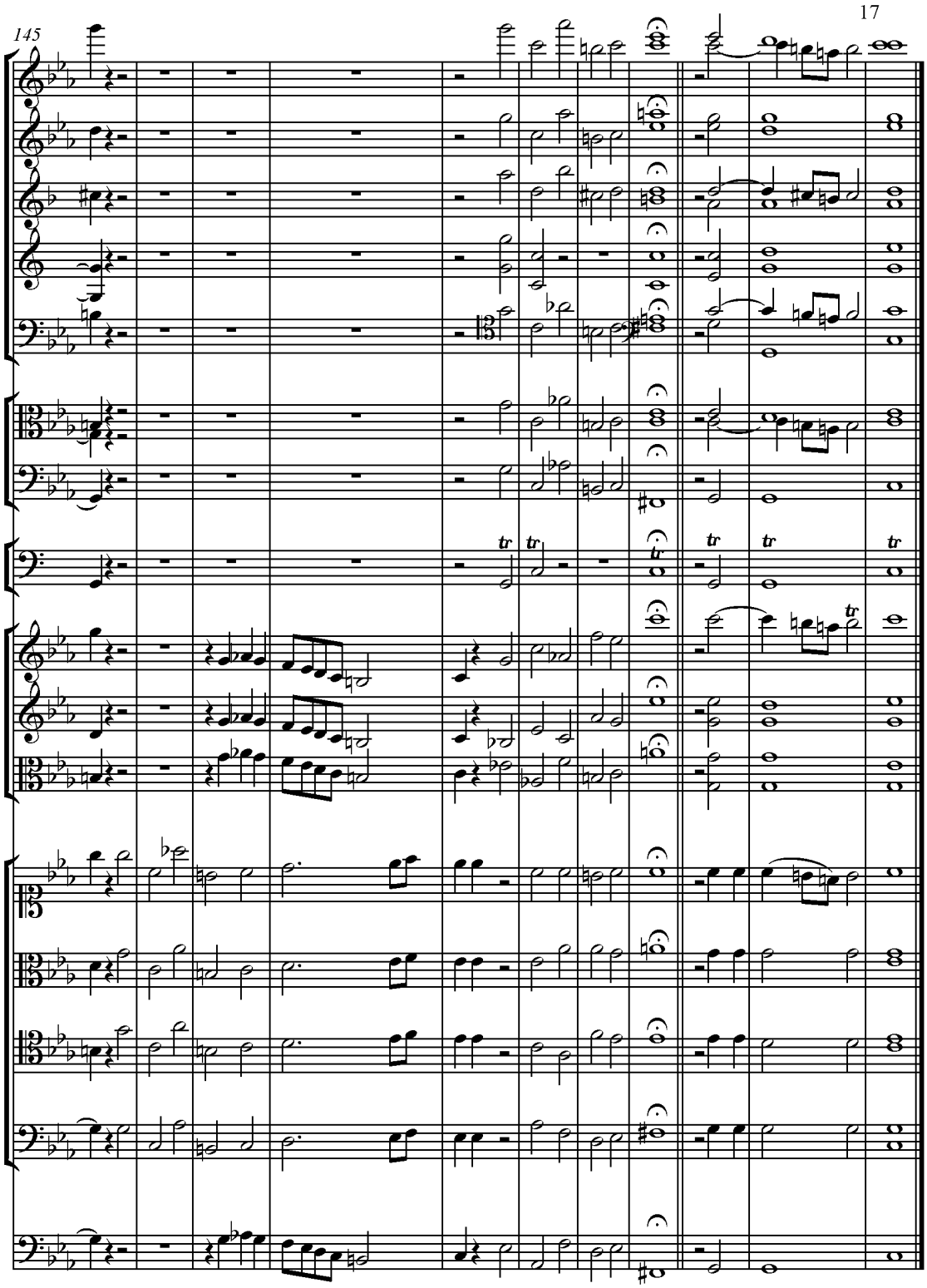

12
100


109
tr
tr
tr


118
tr
tr


127


16
136
tr



Příklad 519

Tento způsob ztrojené fugy se může občas použít, aby s velkou jásavou zvukovostí zahájil nebo ukončil velké dílo, nebo pro vyjádření silné situace a když se doprovází *velmi početný* sbor. Ale musíme si dávat pozor, abychom jeho častým používáním nepřevedli vokální hudbu do symfonie.

Pátý způsob

Pokud je vokální fuga doprovázena celým orchestrem, namísto ztrojování fugy může být s dechovými nástroji zacházeno zvláštním způsobem. V takovém případě se používají spíše sólově než ve skupině: tímto prostředkem se mohou více proměňovat nebo stupňovat účinky fugy. Později uvedeme dva příklady, v nichž budou dechové nástroje tímto způsobem doprovázet fugu (viz příklady č. 523 a 524 /od tempa Allegro/ a poznámku na s.212?? - ///je to pozn.NB před podkap. VI///)

IV.

O fuze ve třech oktávách

Můžeme zkomponovat čtyřhlasou fugu, v níž bude každý hlas prováděn nástrojovou skupinou, ale takovým způsobem, aby byl každý hlas ztrojen *ve třech různých oktávách*. Tento úkol je zcela nový a schopný vyvolat značně velký účinek.

Podle tohoto úkolu se vytvoří akordická čtyřhlasá jednoduchá fuga. Každý hlas této fugy bude následujícím způsobem ztrojen ve třech různých oktávách:

1. hlas fugy: bude proveden 1) flétnami, 2) hoboji, o oktávu níž, 3) klarinety, o dvě oktávy níž.

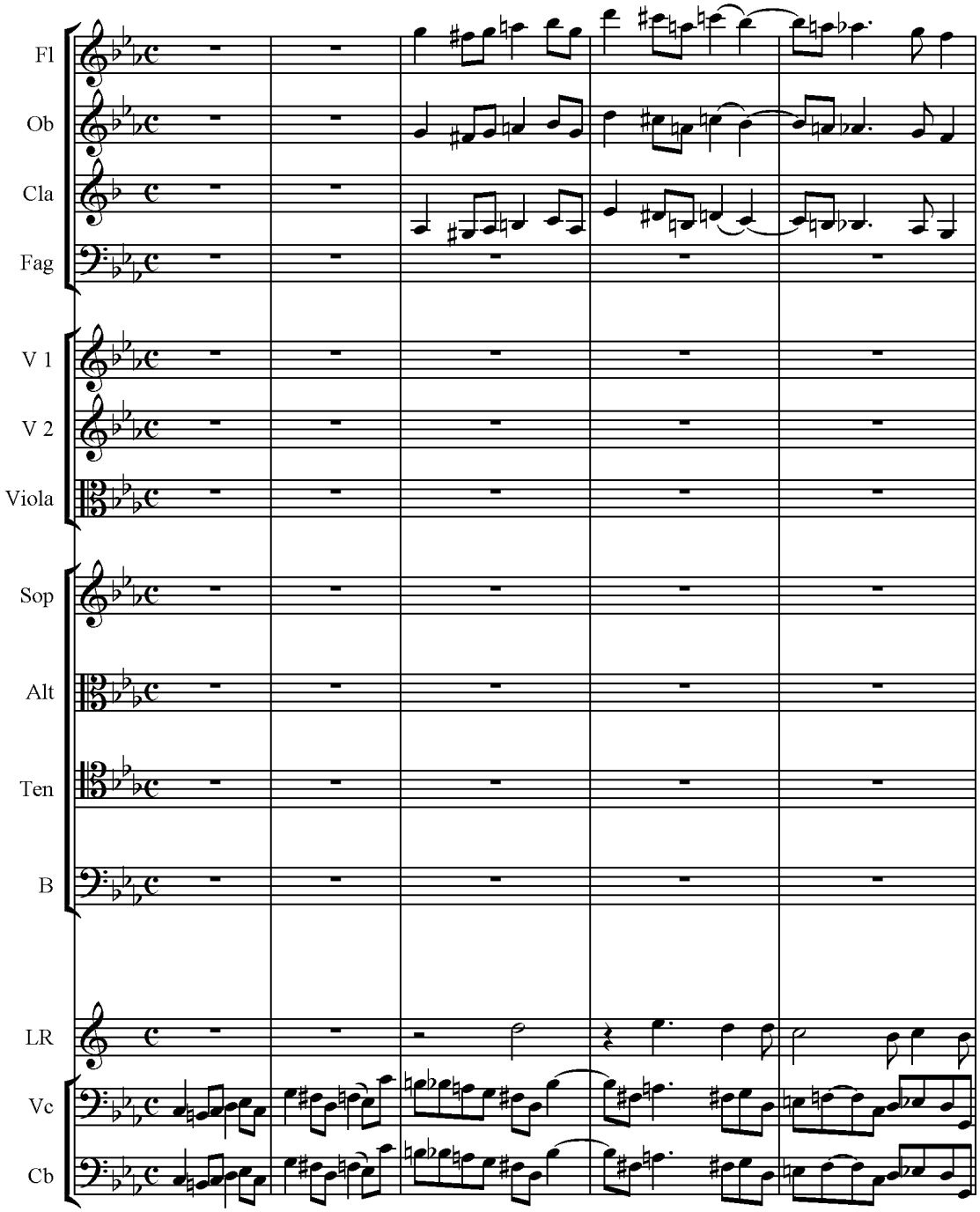
2. hlas fugy: bude proveden 1) prvními houslemi, 2) druhými houslemi, o oktávu níž, 3) violami, o dvě oktávy níž.

3. hlas fugy: bude proveden 1) soprány, 2) alty a tenory, o oktávu níž, 3) basy, o dvě oktávy níž. K nim se připojí fagoty a trombóny, aby podpořily vokální hlasy a více přizpůsobily tento třetí hlas orchestru.

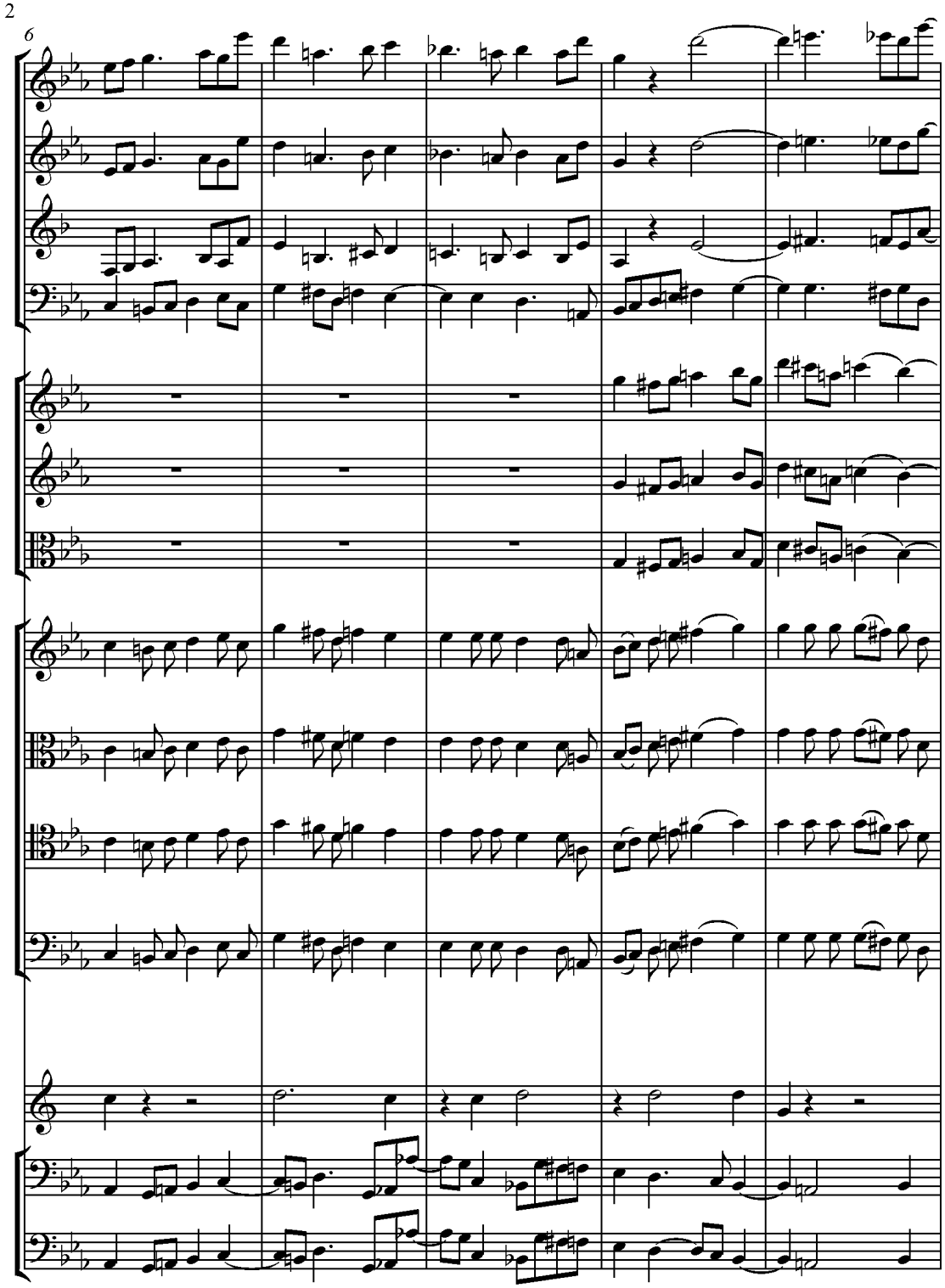
4. hlas fugy: bude proveden 1) violoncelly, 2) kontrabasy, o oktávu níž, 3) varhanami, jejichž pedál má 32`, tudíž o dvě oktávy níž.

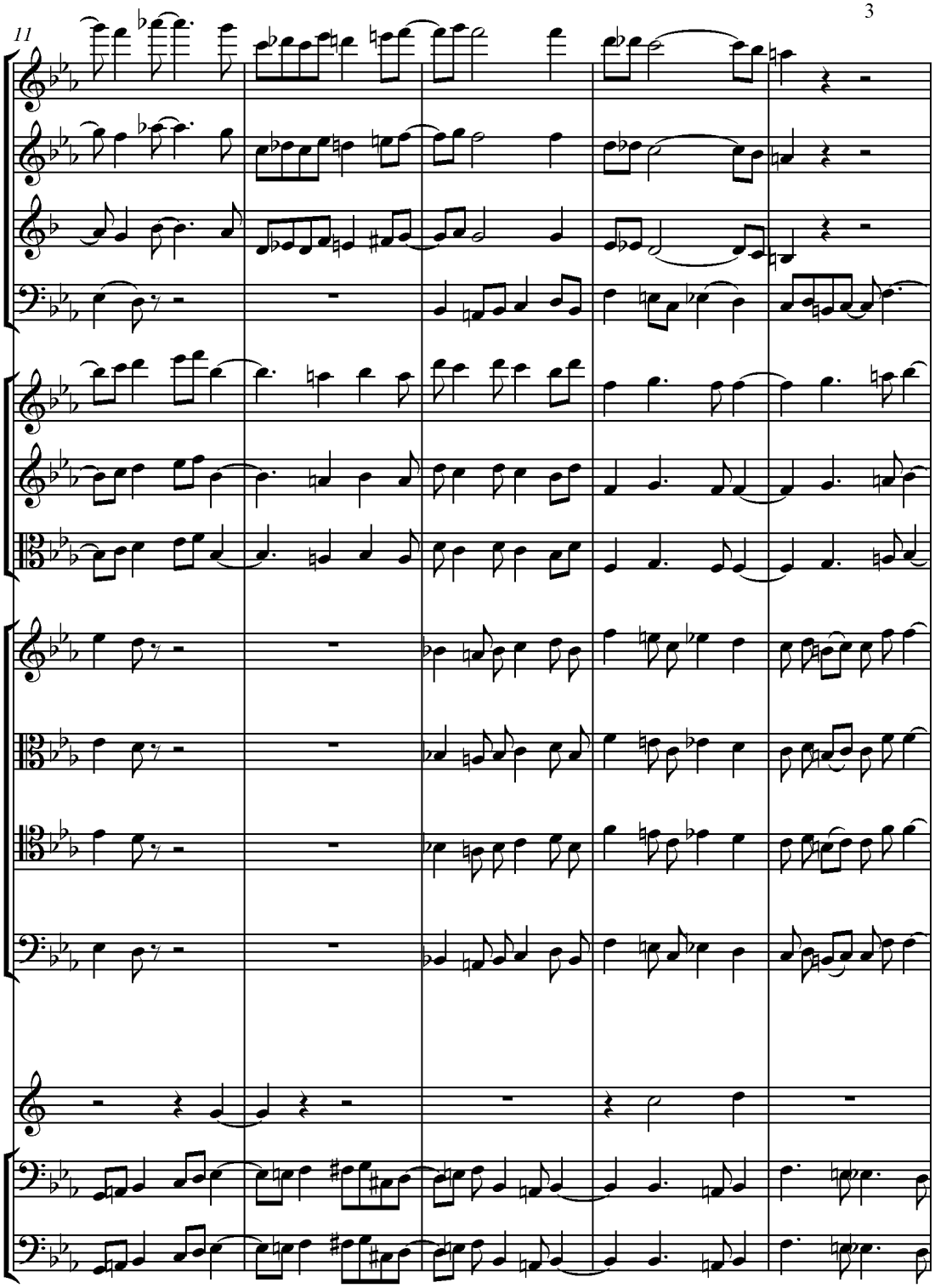
V následujícím příkladu č. 520 si předvedeme tuto novou kombinaci.

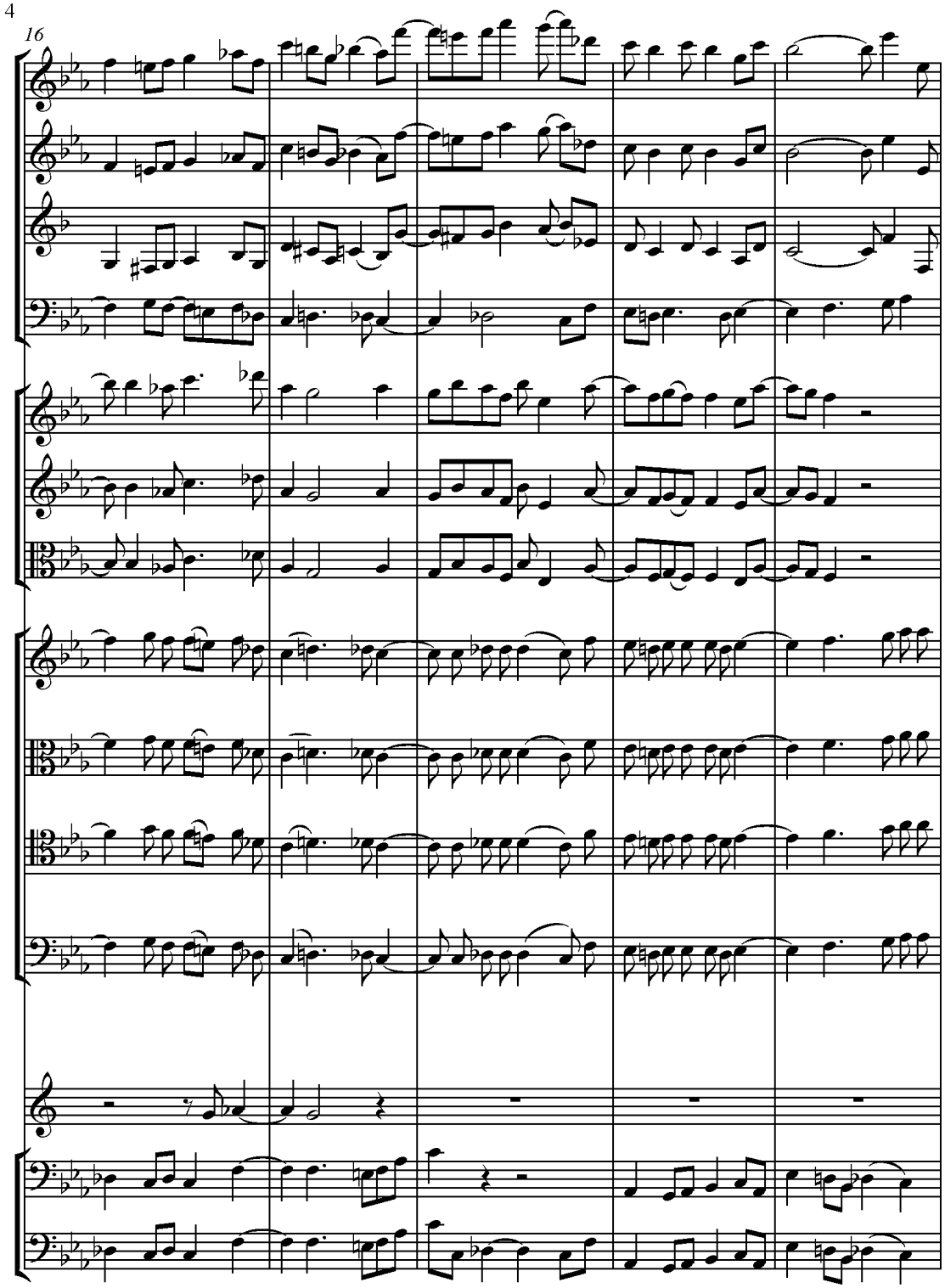
Fuga ve třech oktávách[102]

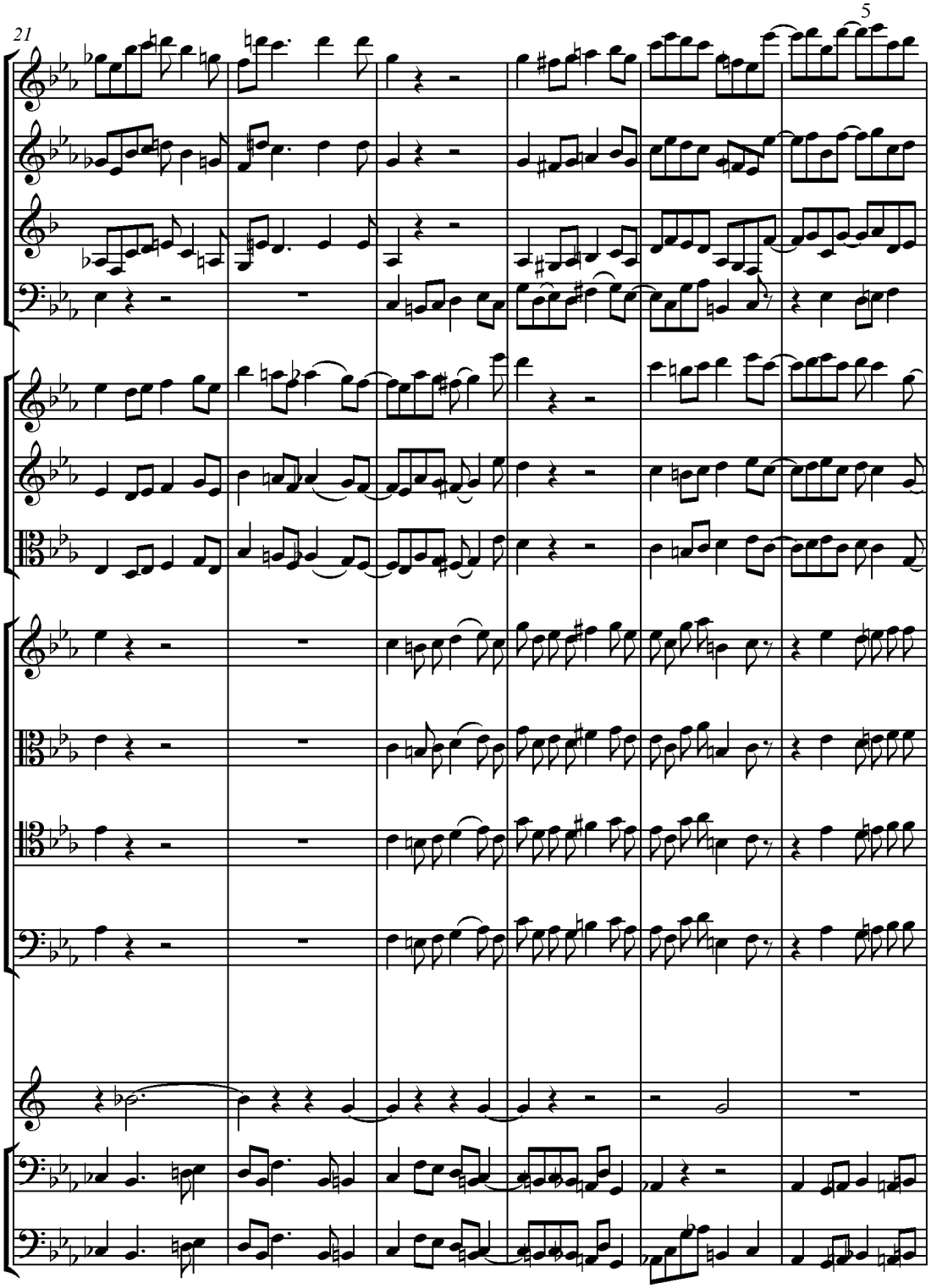


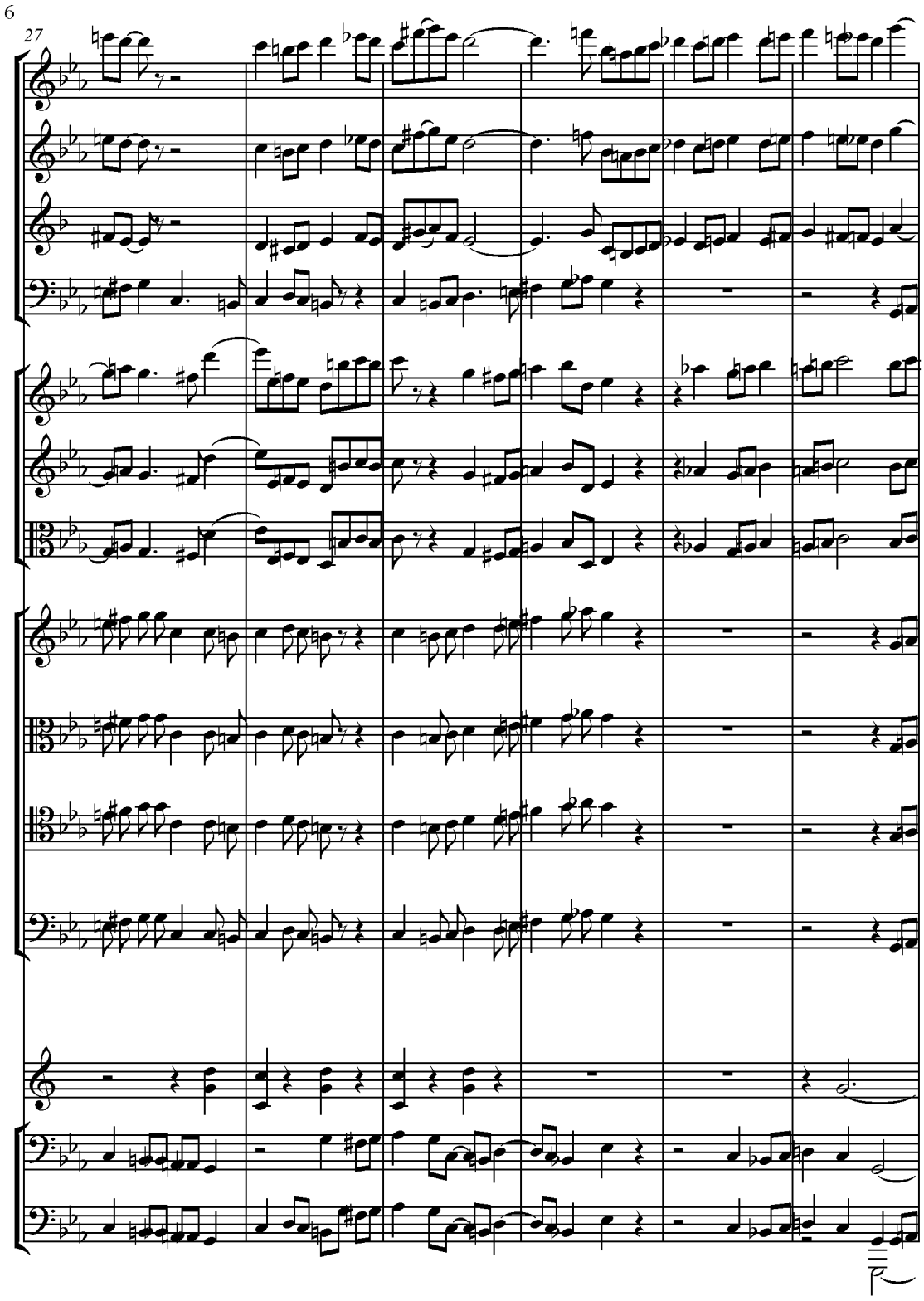
[102] PP?? Le peuple Saint a frémi d´allégresse / Svatého národa dotkla se radost.

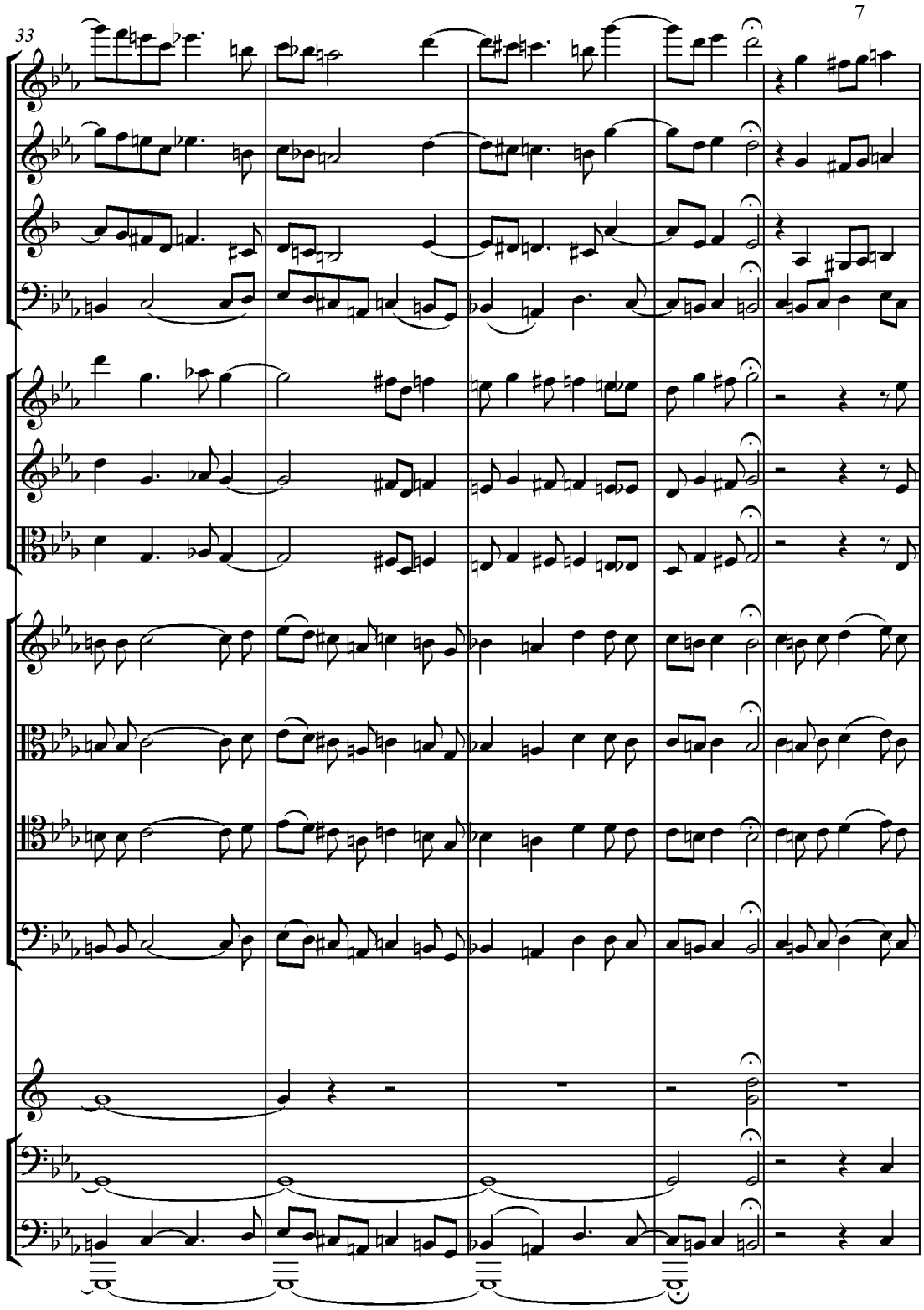

2
6

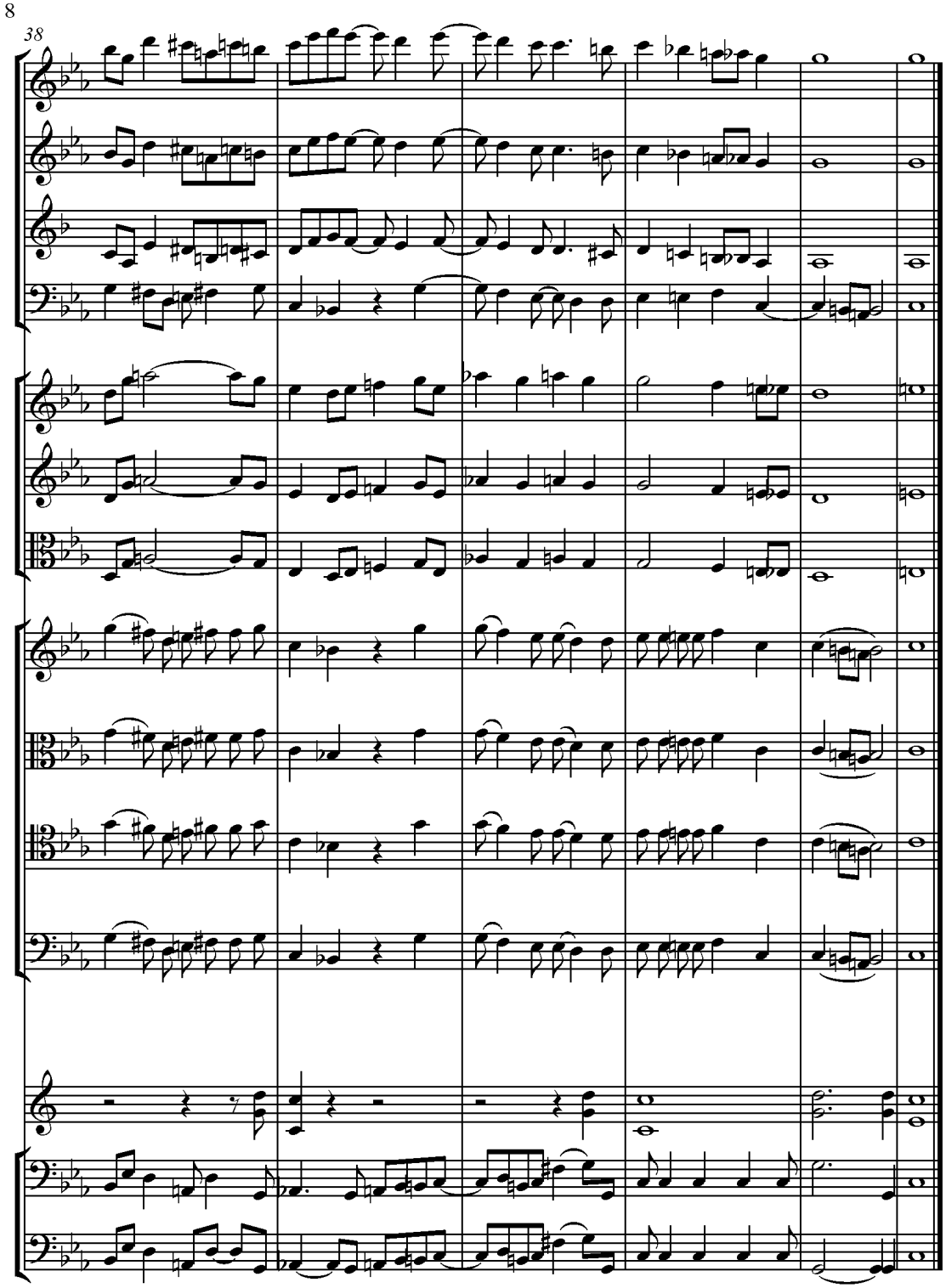

11


4
16


21
5


6
27


33
7



Příklad 520

Abychom vytvořili fugu ve třech oktávách, budeme muset být ostražití a překonávat obtíže zcela nového druhu. Fugu při její tvorbě začínáme psát ve dvou klíčích: dva hlasy v altovém klíči a dva hlasy v basovém klíči. První altový klíč patří k dechovým nástrojům (flétny, hoboje a klarinety), druhý ke smyčcovým nástrojům (housle a violy). První basový klíč patří k vokálním hlasům a druhý k basovým nástrojům orchestru, například:

1. hlas //aaa521// flétny, hoboje a klarinety
2. hlas //bbb521// housle a violy
3. hlas //ccc521// vokální hlasy a fagoty
4. hlas //dd521// violoncella, kontrabasy a varhany

Představme si každý tón umístěný ve třech vrchních hlasech ve třech různých oktávách, například:
//eee521// to se rovná //fff521// a //ggg521// to se rovná //hhh521//

Pokud jsou klarinety in C, nemůžeme na první osnově sestoupit níž než k následujícímu tónu *e* : //iii521//, protože je to nejnižší tón na tomto klarinetu. Pokud jsou klarinety in B, můžeme sestoupit až k tónu *d*, a pokud jsou klarinety in A, můžeme sestoupit až k tónu *cis*. Ale ve všech těchto případech nelze v těchto hlasech stoupat výš jak k tónu *a* //jjj521//, protože flétny v orchestru nemohou jít výš než k následujícímu tónu *a*: //kkk521//.

Na druhé osnově můžeme sestoupit až k tónu *c*: //lll521//, protože violy sestupují až k tomuto tónu. Ale nesmíme stoupat výš než k tónu *f*: //mmm521// protože tento tón zdvojený o dvě oktávy výš odpovídá tónu *f*: //nnn521//, který je přibližně nejvyšším tónem používaným v prvních houslích orchestru.

Na třetí osnově určené vokálním hlasům se musíme držet v hranicích následující nóny: //ooo521//, protože jinak by basy a alty sestoupily příliš nízko a tenory a soprány by vystoupaly příliš vysoko. Dokonce musíme zřídka používat tyto dva tóny: je lepší, když je ohraničíme takto: //ppp521//, protože jinak by vokální hlasy zpívaly ve svých krajních polohách, což by byla chyba.

Protože hlasy těchto tří osnov se neustále kříží, musíme se vyhýbat následným kvartám, protože jinak bychom vytvořili tolik zakázaných kvint, které by v zesílení nástrojovými skupinami byly nesnesitelné.

Co se týče čtvrté osnovy, nesmíme zde klesat níž než k tónu *g*: //qqq521//, protože kotrabasy obvykle nesestupují níž. Ale tento tón *g* zní na kontrabasu jako následující tón *g*: //rrr521//.

Protože tato čtvrtá osnova musí sloužit *skutečnému basu fugy*, musíme dávat pozor, aby se vokální basy a violy nekřížily s kontrabasy. Když má čtvrtá osnova pauzy, třetí osnova, to znamená vokální basy a fagoty, tvoří bas k první a druhé osnově. V takovém případě nesmíme křížit violy s vokálními basy.

Co se týče provedení této kompozice, tak je důležité, aby nástrojové skupiny byly vzájemně proporčně vyvážené: při rozrůstání počtu vokálních hlasů se musí úměrně rozrůstat všechny nástroje a obráceně. Uvedeme si tabulku přibližných proporcí:

Č. 1 - 12 až 16 vokálních hlasů se 2 fagoty, 2 flétnami, 2 hoboji a 2 klarinety. 8 houslí, 3 violy, 3 violoncella, 2 kontrabasy a 2 lesní rohy.[103] Toto je nejmenší počet vokálních a instrumentálních hlasů pro provedení této kompozice.

Č. 2 - 20 až 24 vokálních hlasů s 2 nebo 3 fagoty, 3 flétnami, 3 hoboji a 3 klarinety. 12 houslí, 4 violy, 3 nebo 4 violoncella, 4 kontrabasy (nebo alespoň 3), 2 nebo 4 lesní rohy.

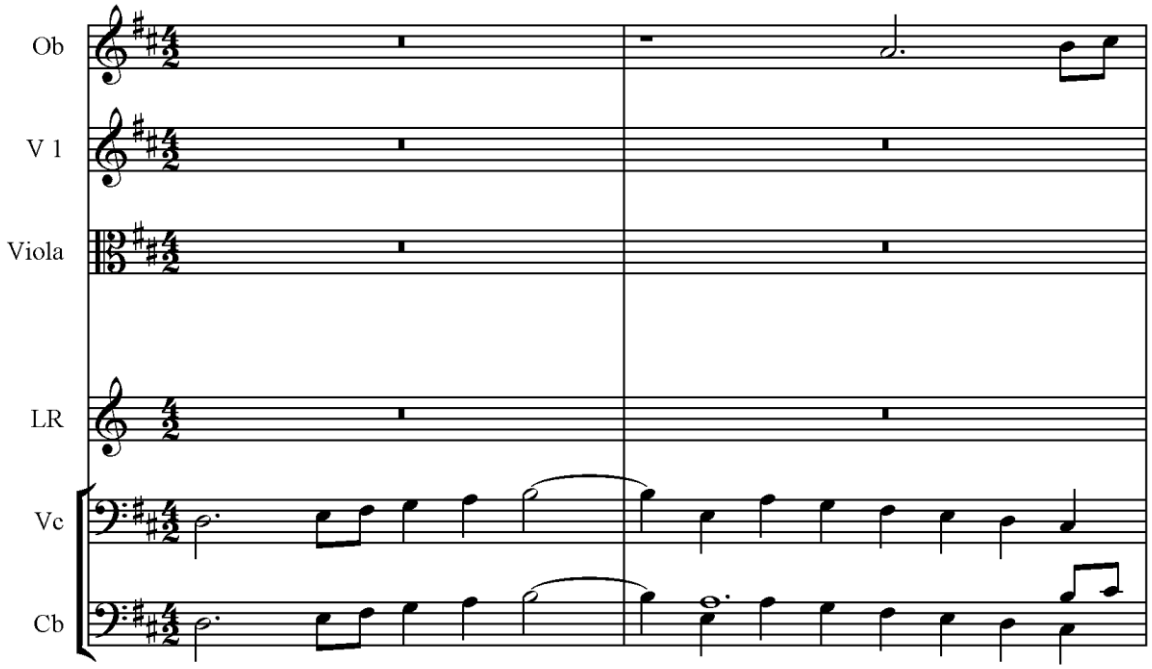
Č. 3 - 32 až 40 vokálních hlasů s 3 fagoty a jedním trombónem. 4 flétny, 4 hoboje a 4 klarinety. 12 houslí a 4 violy, 4 violoncella, 5 až 6 kontrabasů a 4 lesní rohy.[104]

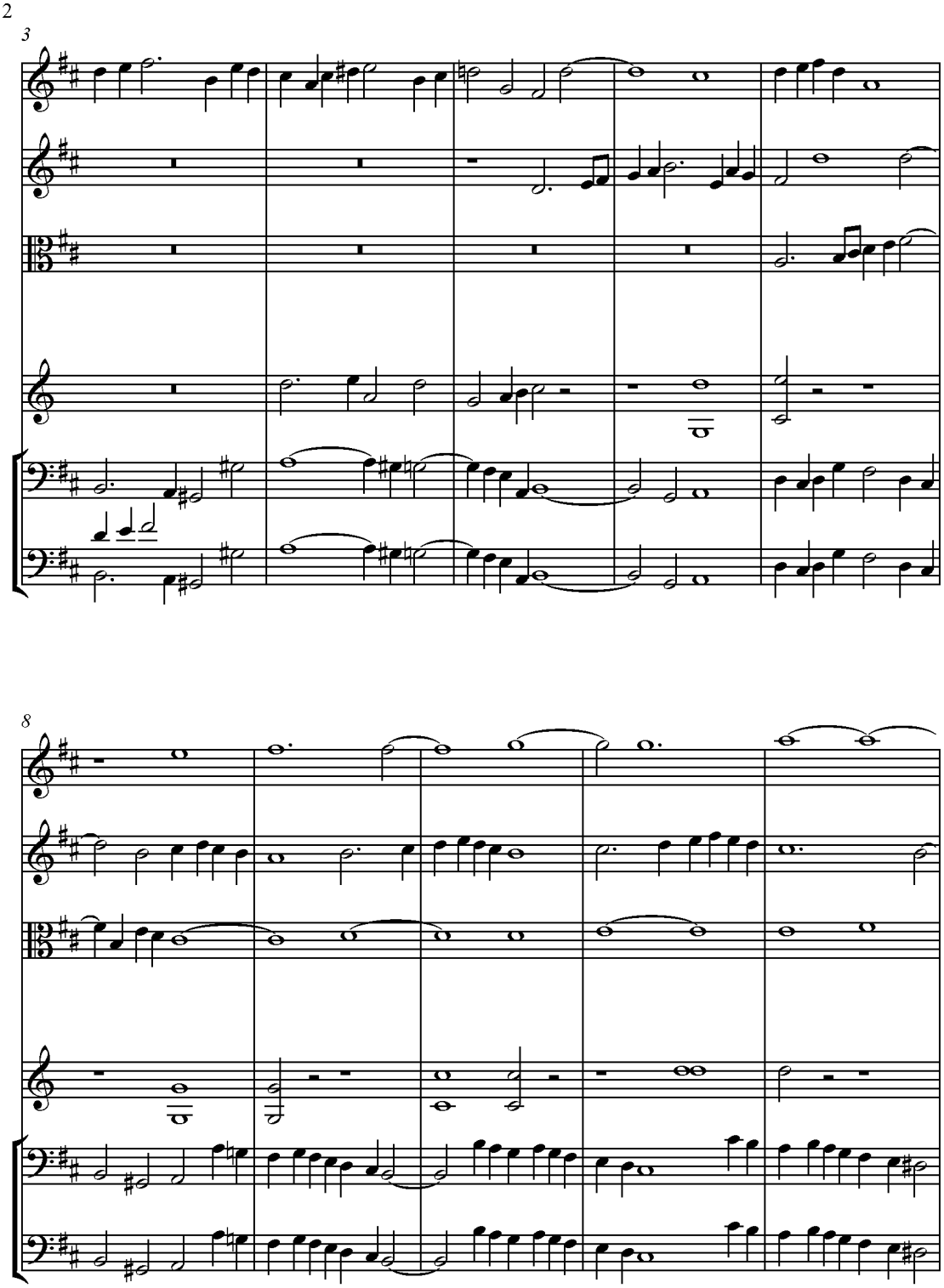
V příkladu č. 521 si předvedeme ještě jednu fugu ve třech oktávách, ale v tempu Allegro.

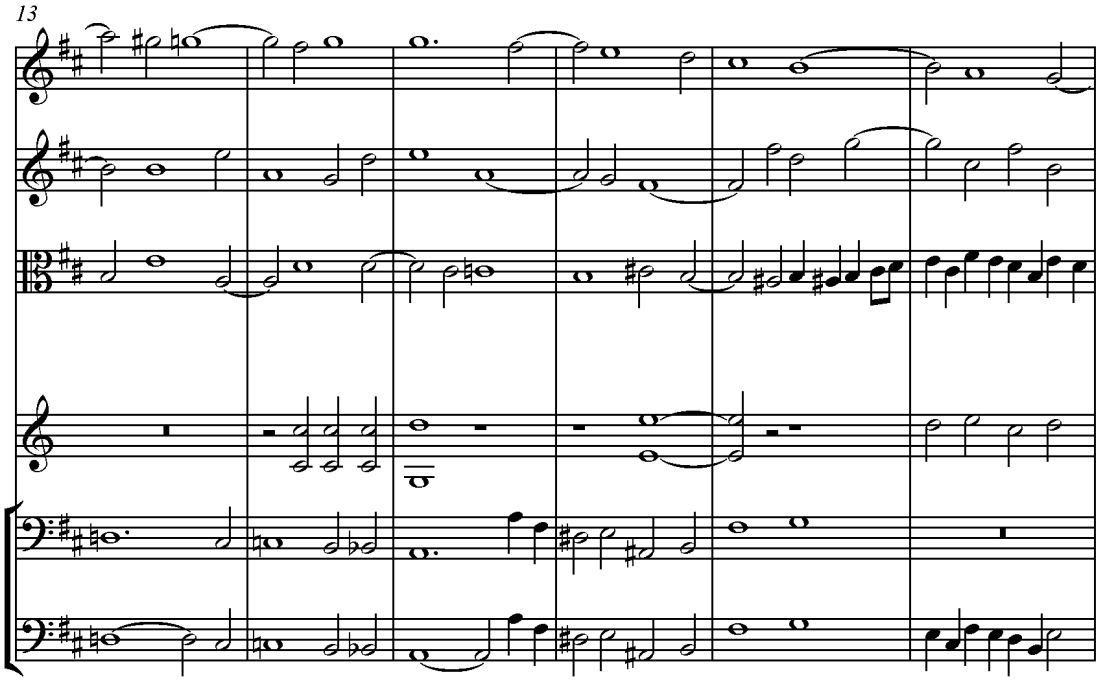
---

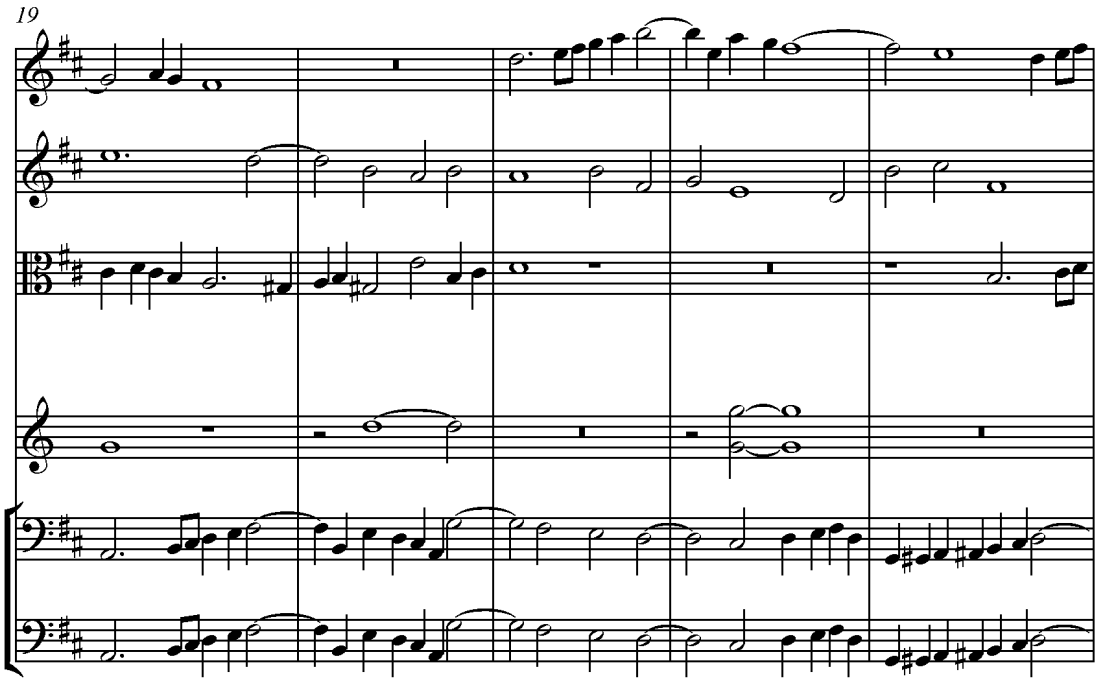
[103] V nejhorší případě se můžeme obejít bez varhan, jestliže by basy (které by se v takovém případě prováděly pouze ve čtvrtém hlasu fugy ve dvou oktávách) byly dostatečně posíleny.
[104] Varhany s registrem 32` jsou velmi vzácné. Mohou ovšem dobře posloužit také varhany s registrem 16` , aby posílily basy, to znamená čtvrtý hlas fugy.

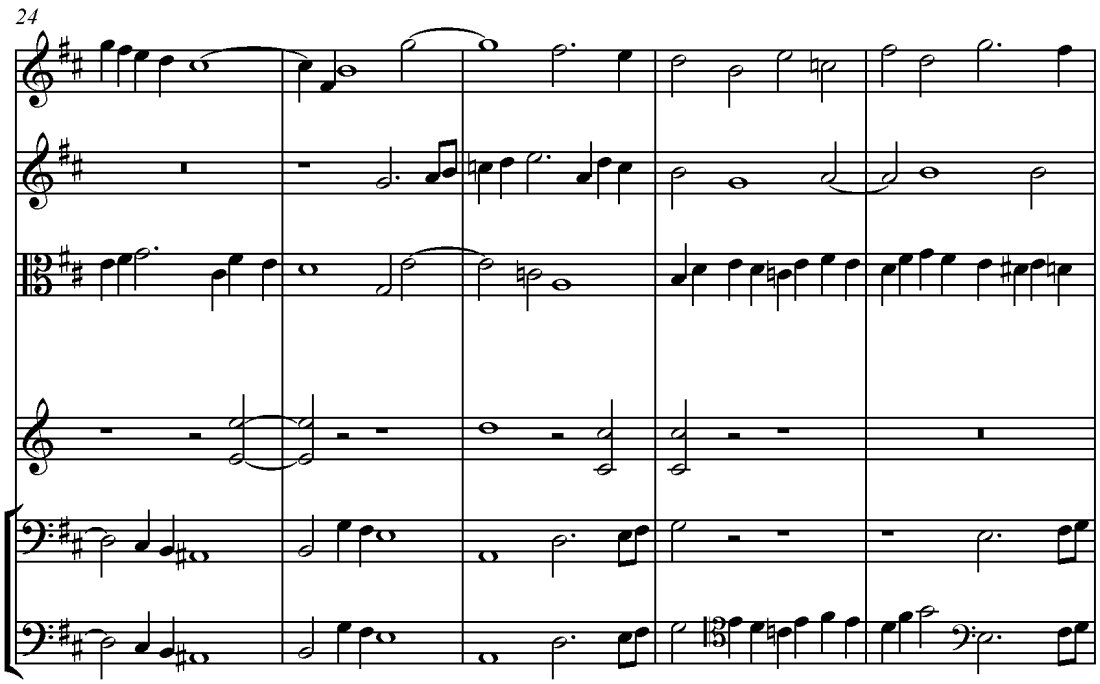
Fuga ve třech oktávách

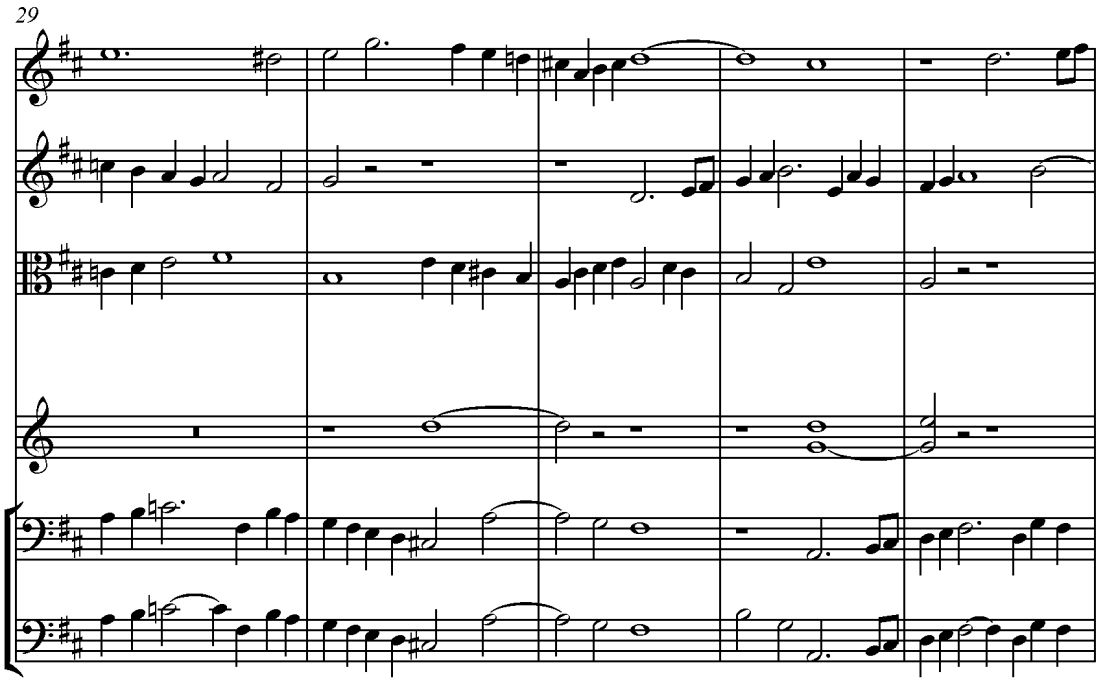


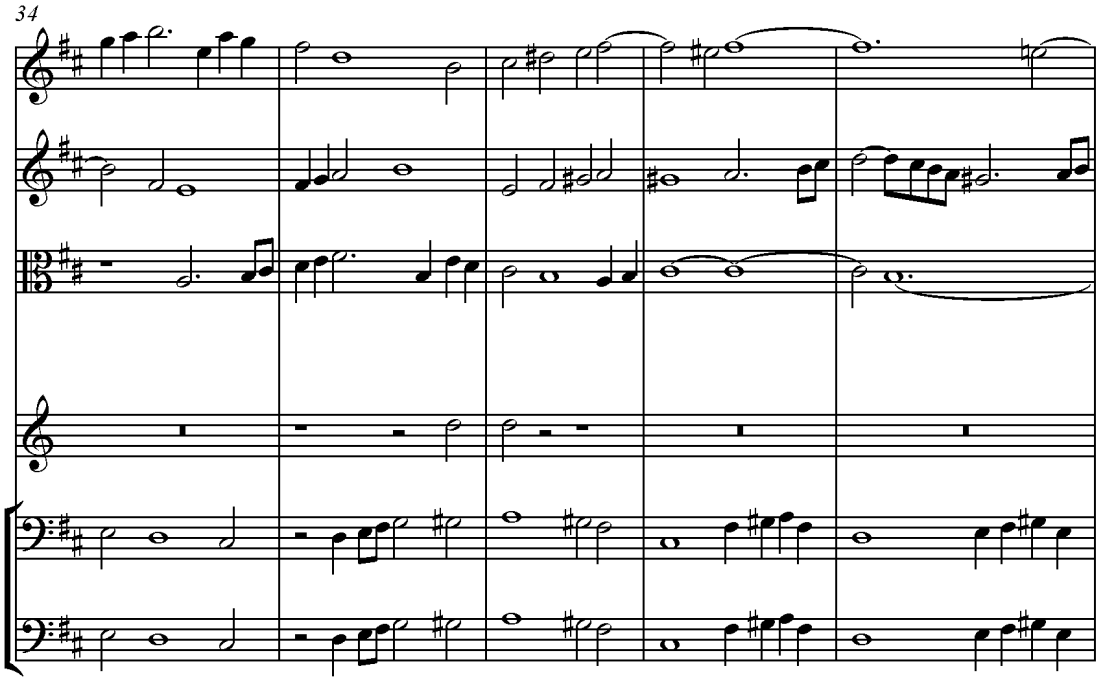

2
3
8

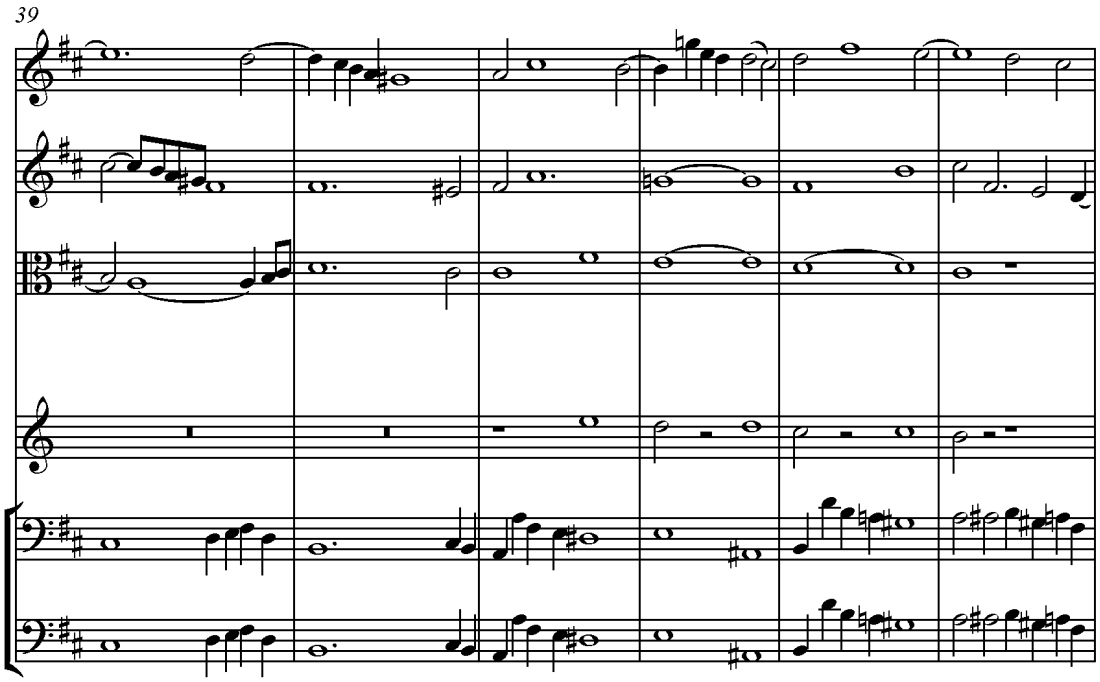

13

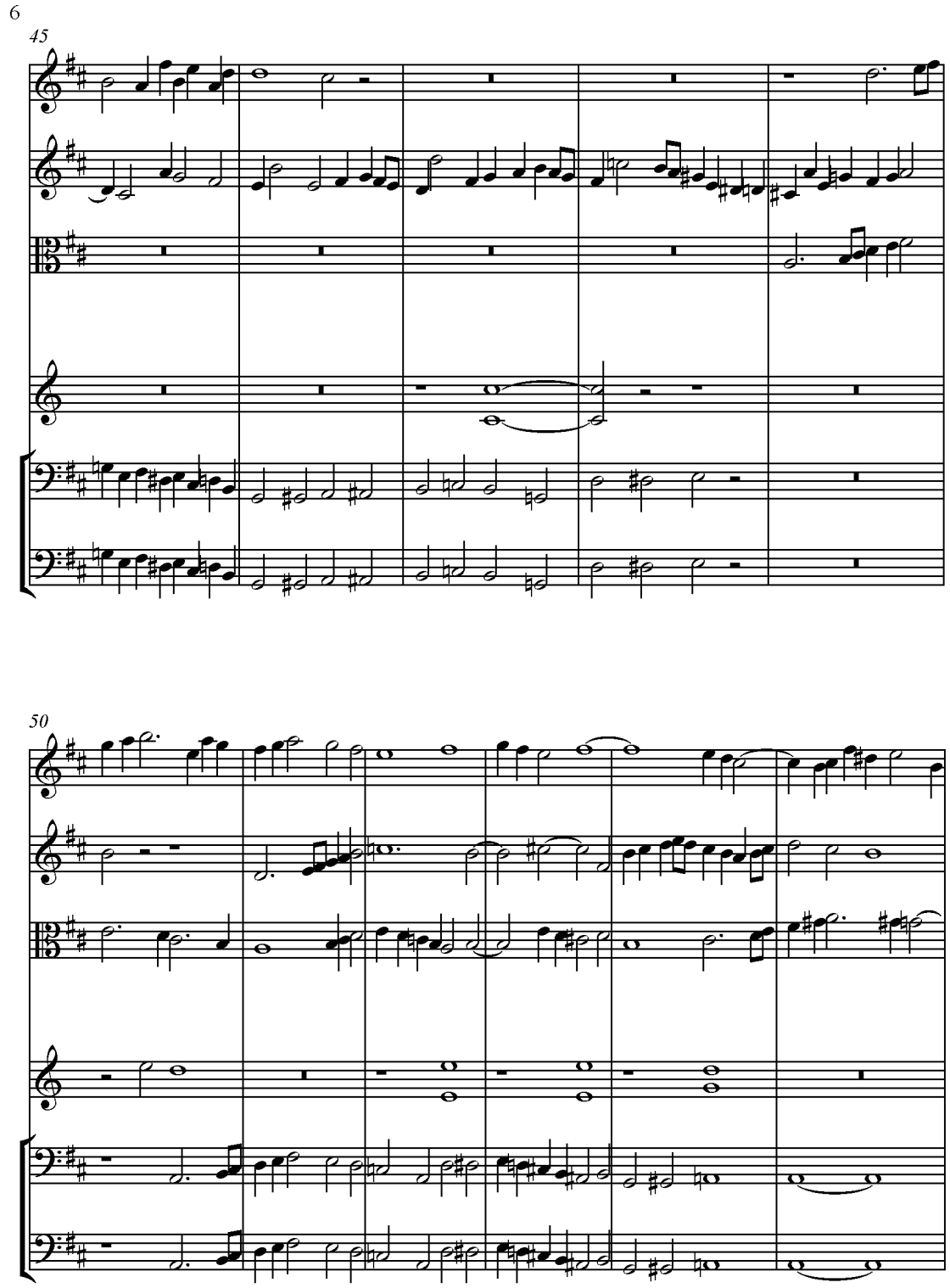

19

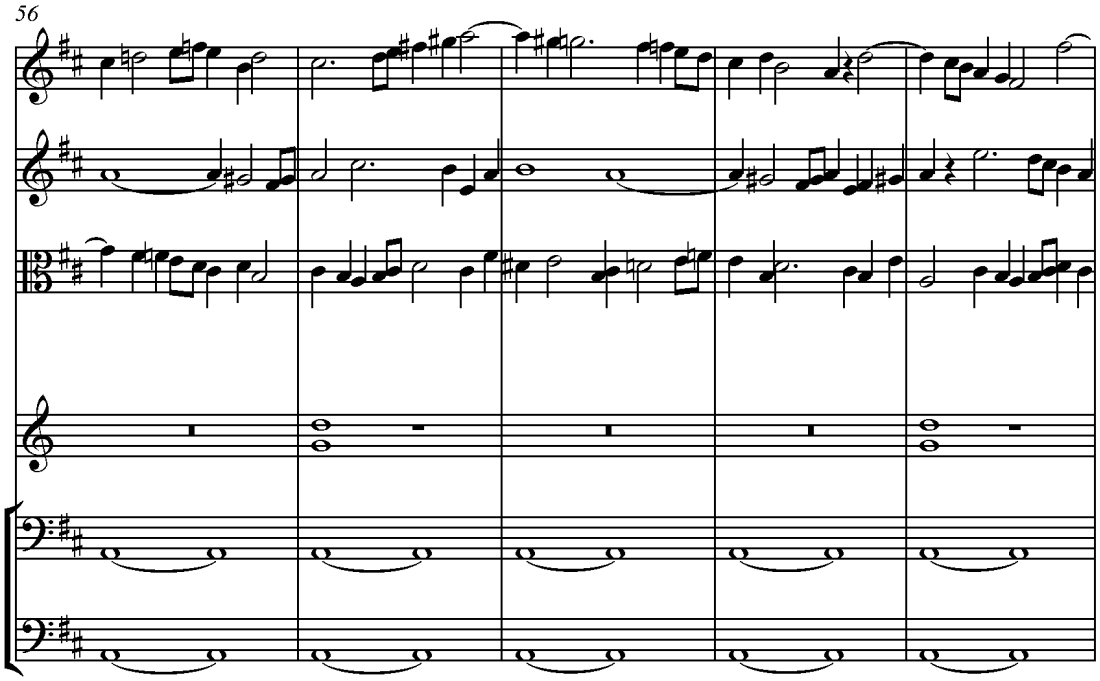

24

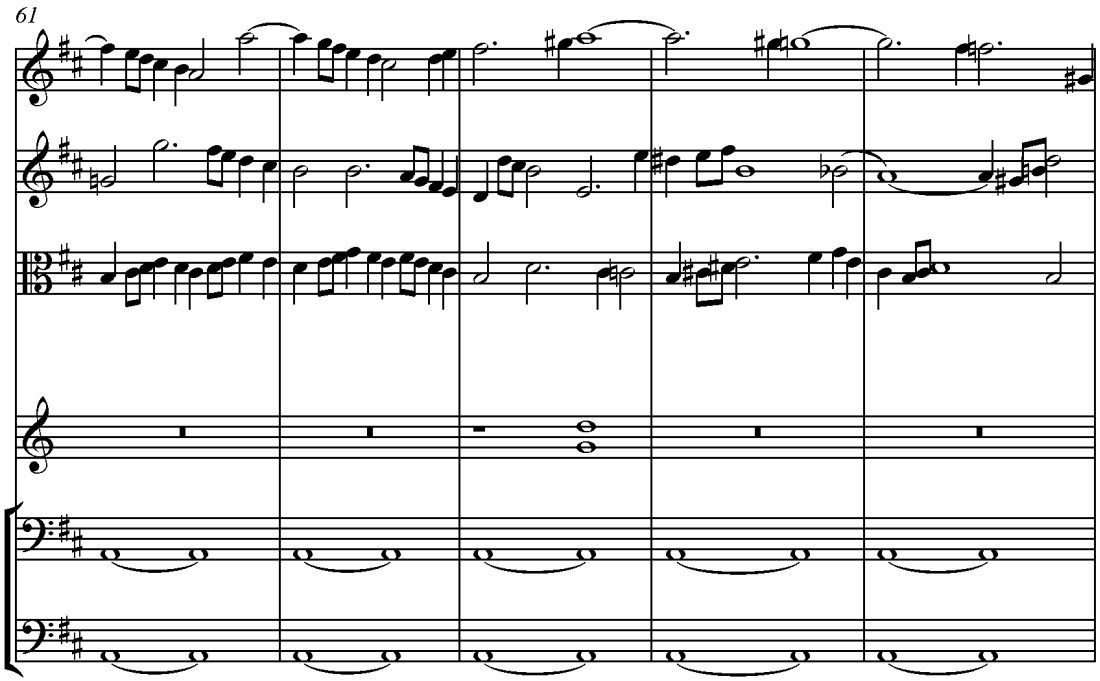

29

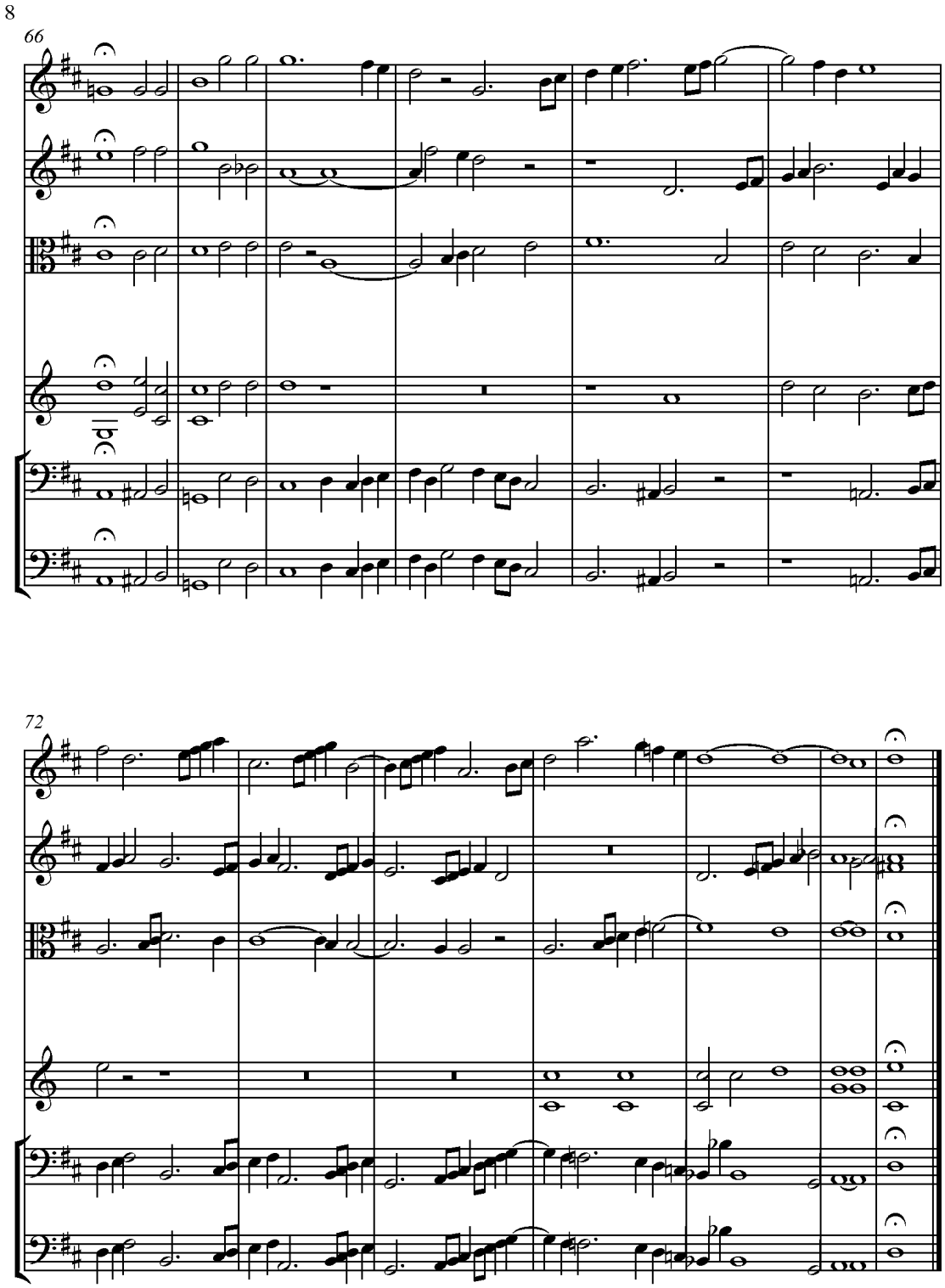

34


39


6
45
50


56


61



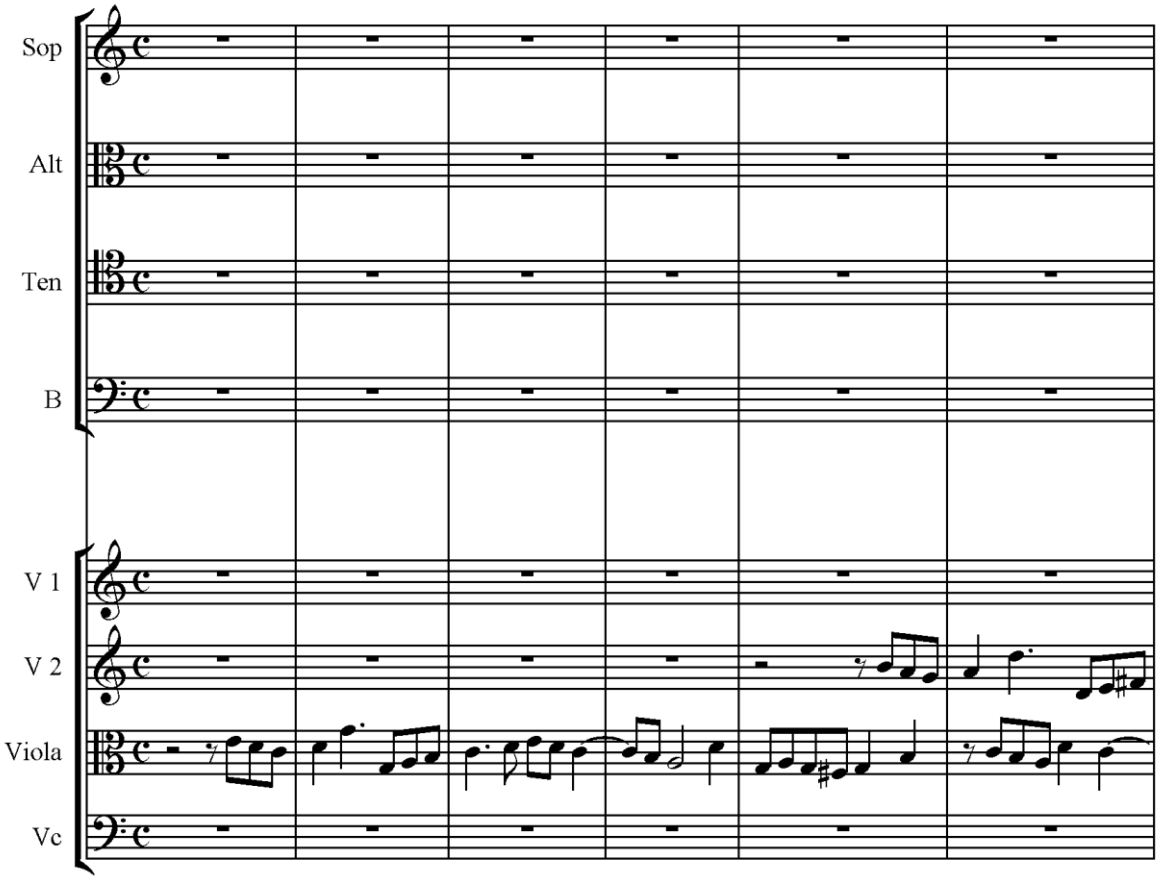
Příklad 521

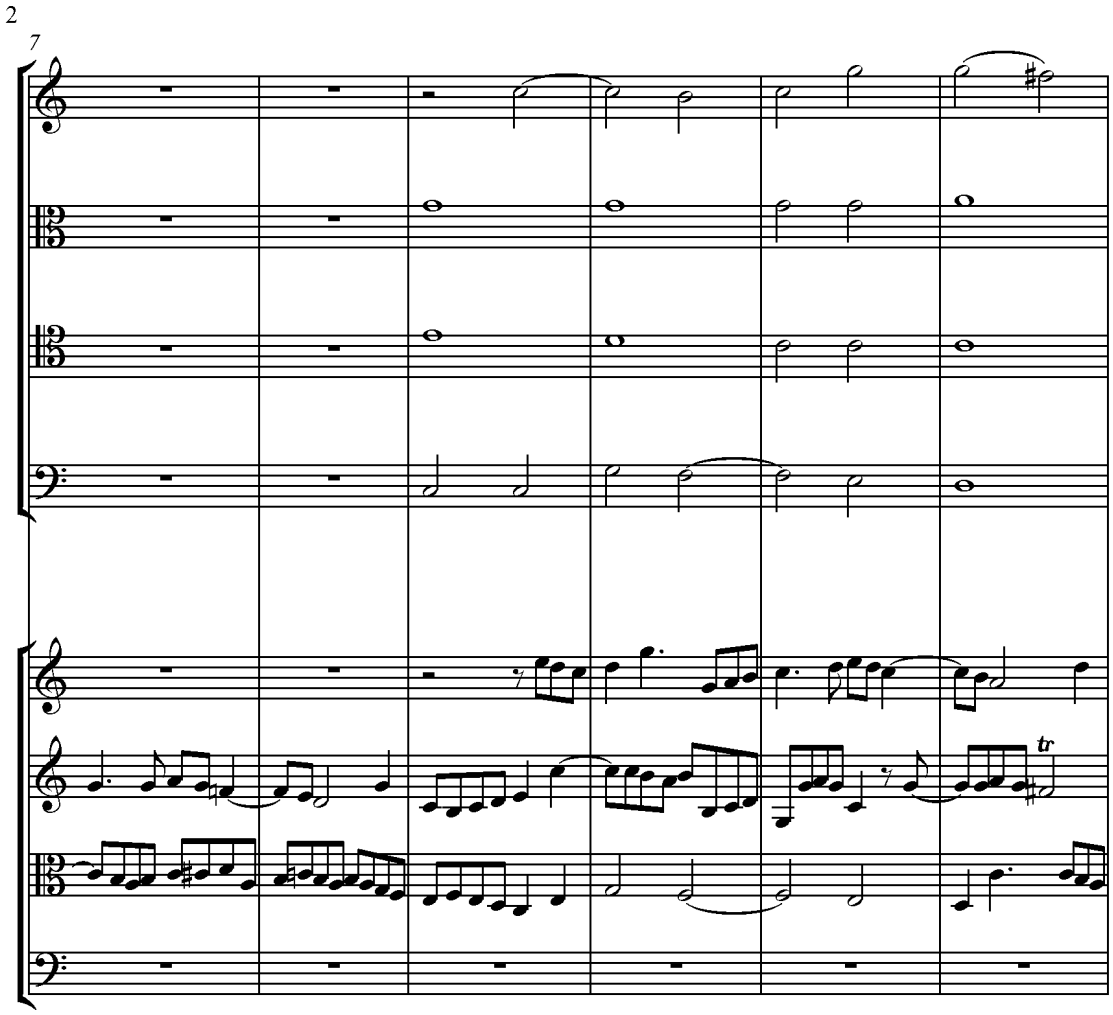
V.

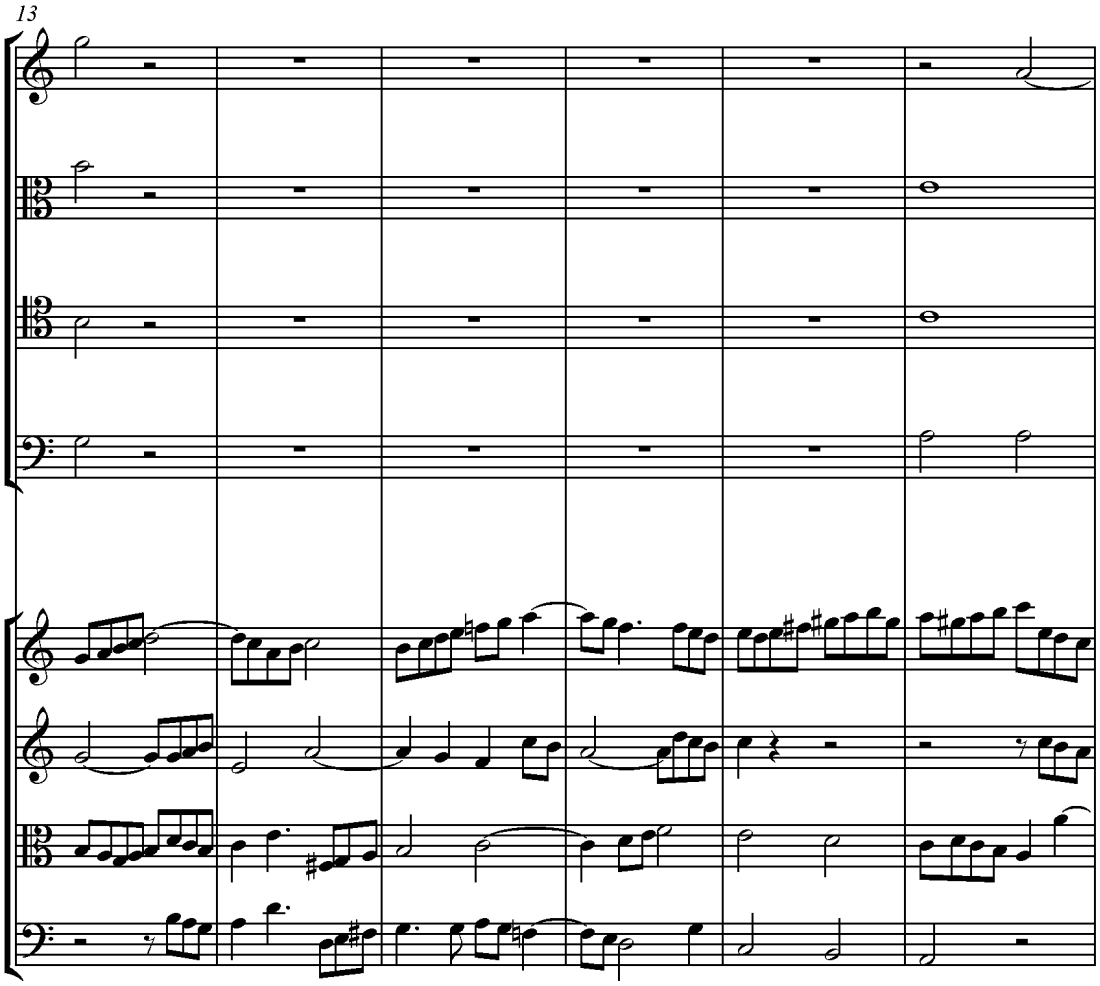
O instrumentální fuze doprovázené vokálními hlasy

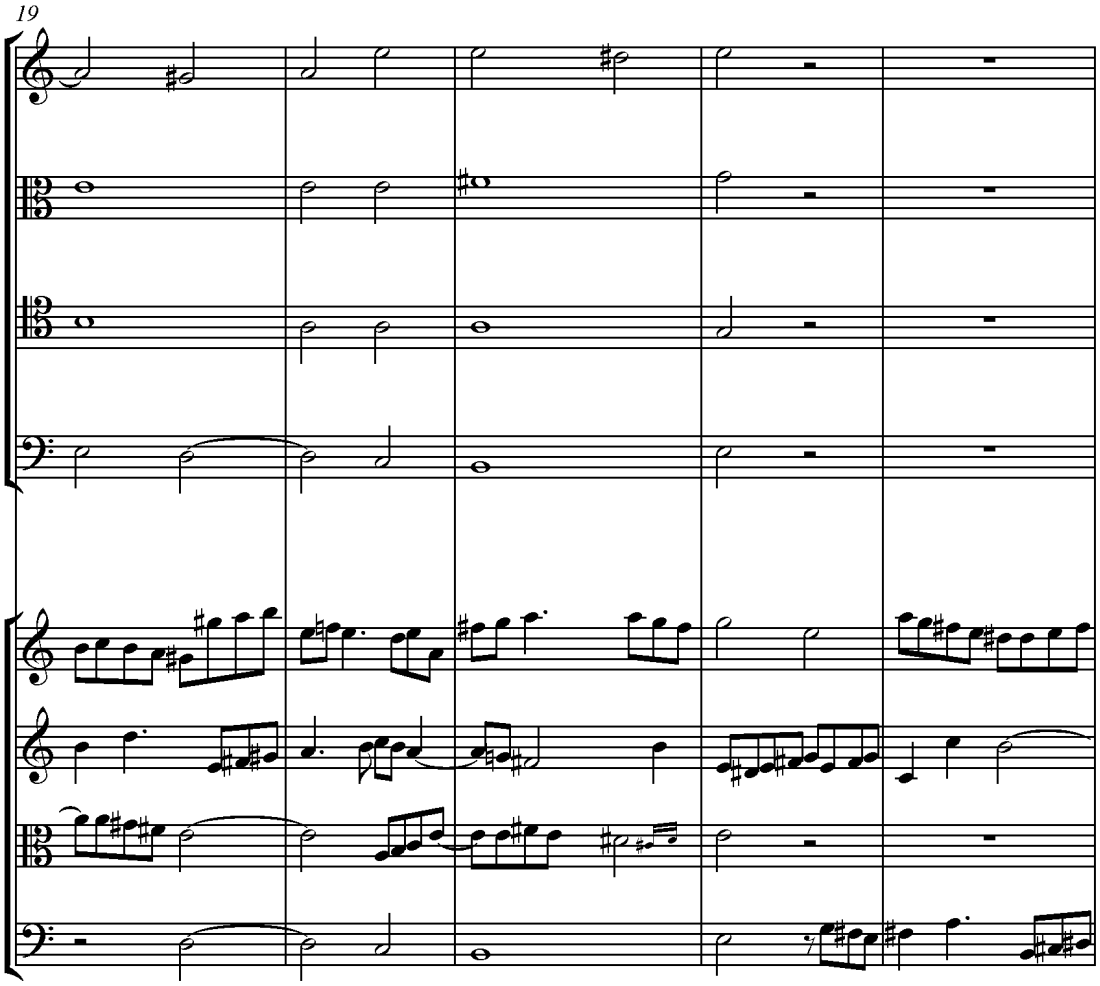
Poznali jsme, kolika způsoby můžeme orchestrem doprovázet vokální fugu. Zbývá nám ještě ukázat, jak můžeme doprovázet sbor nebo píseň instrumentální fugou. Z tohoto hlediska budeme analyzovat tři následující příklady.

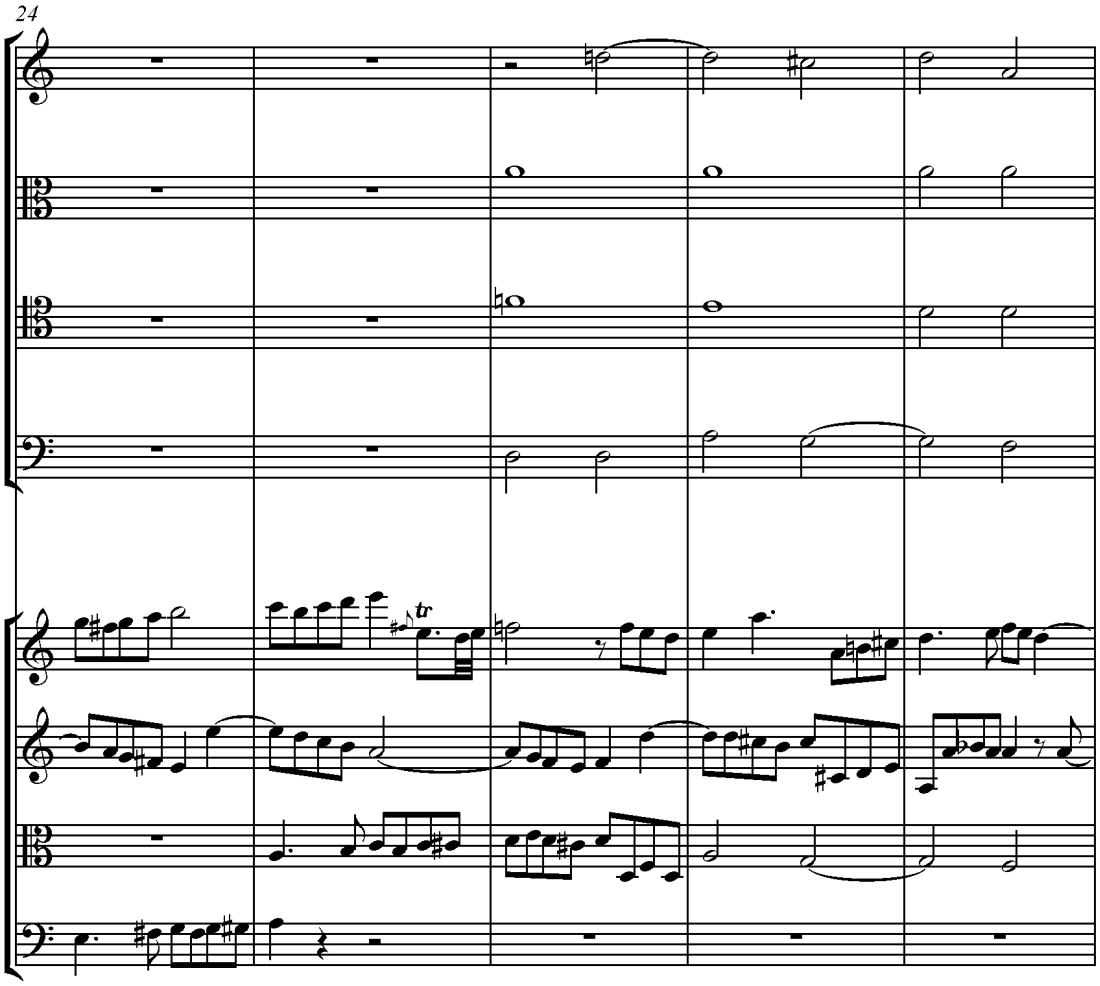
1. příklad - Instrumentální fuga doprovázená sborovými hlasy

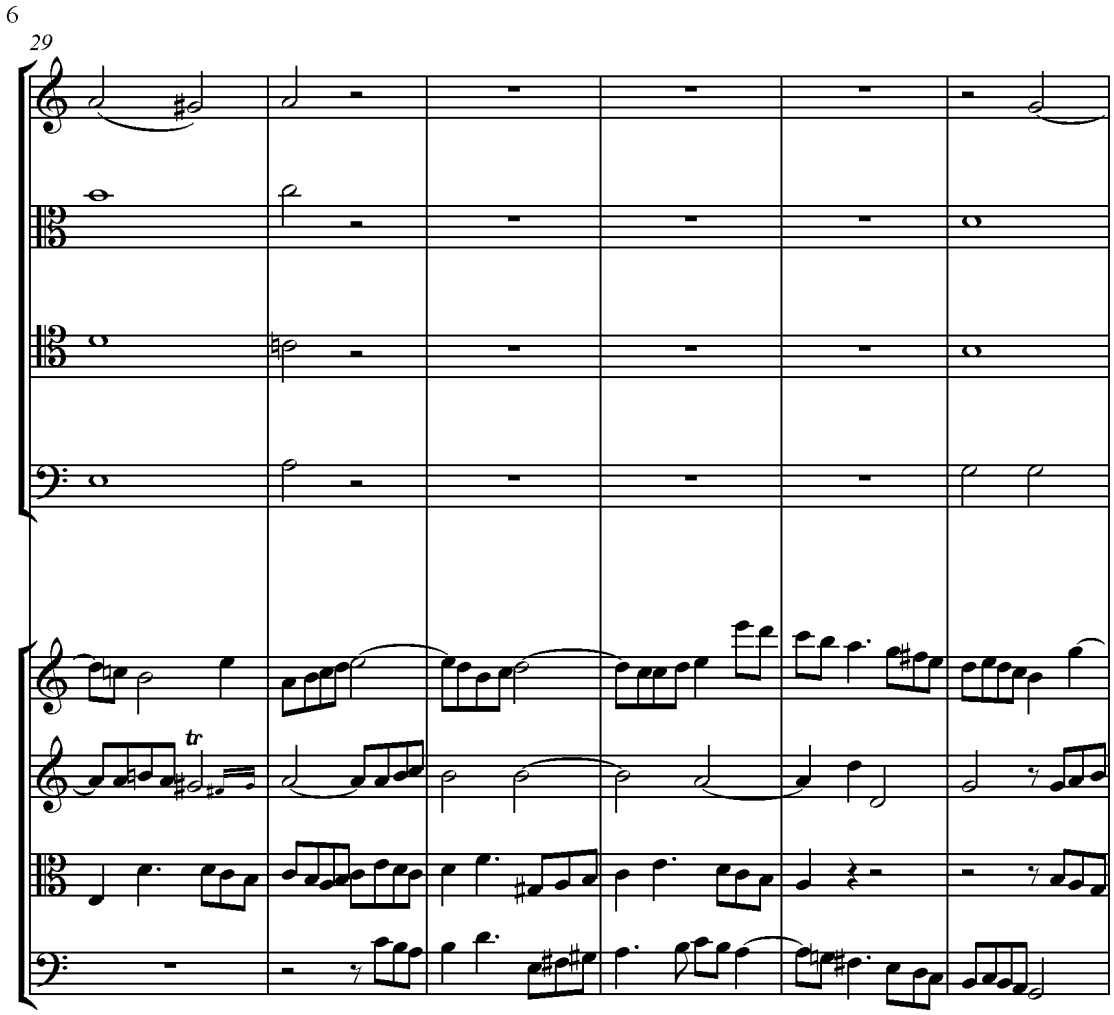


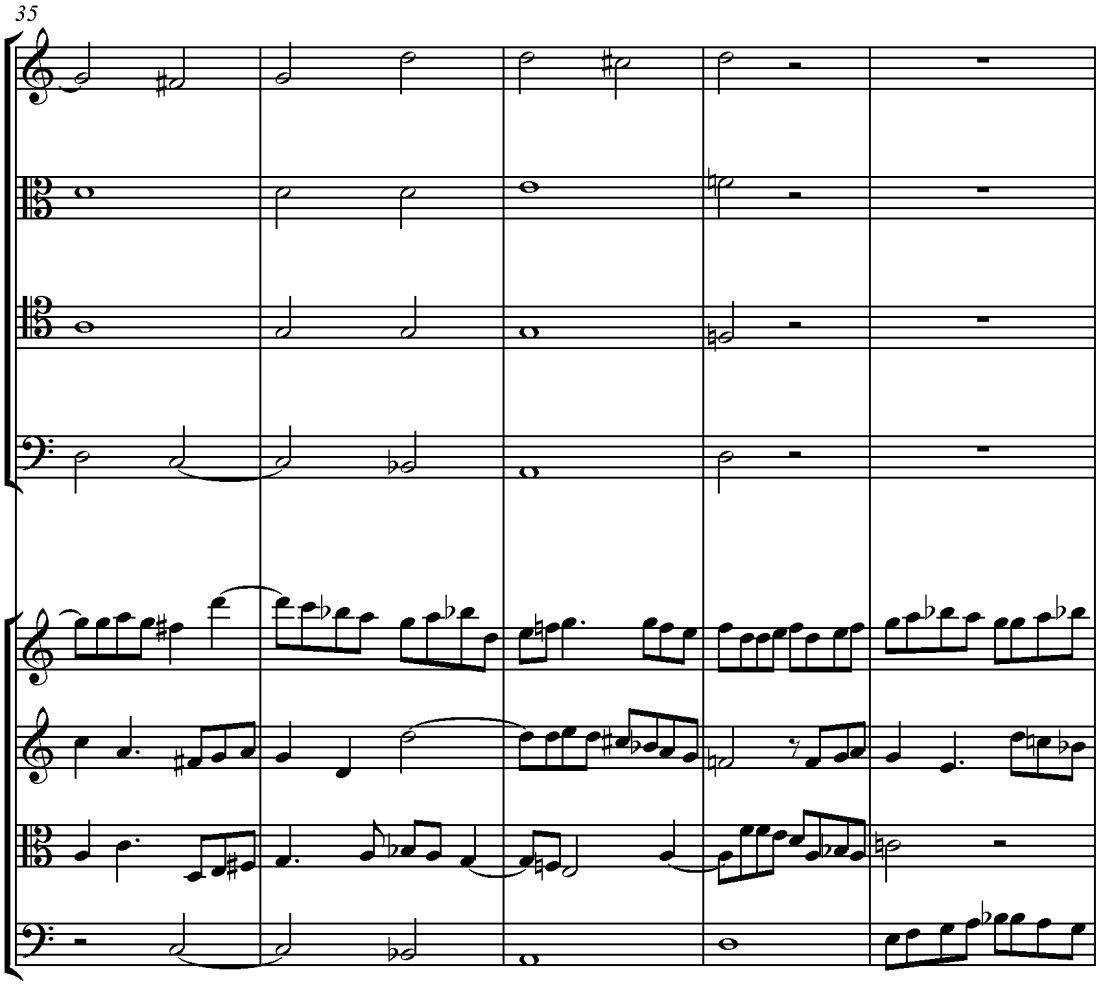

2
7
tr

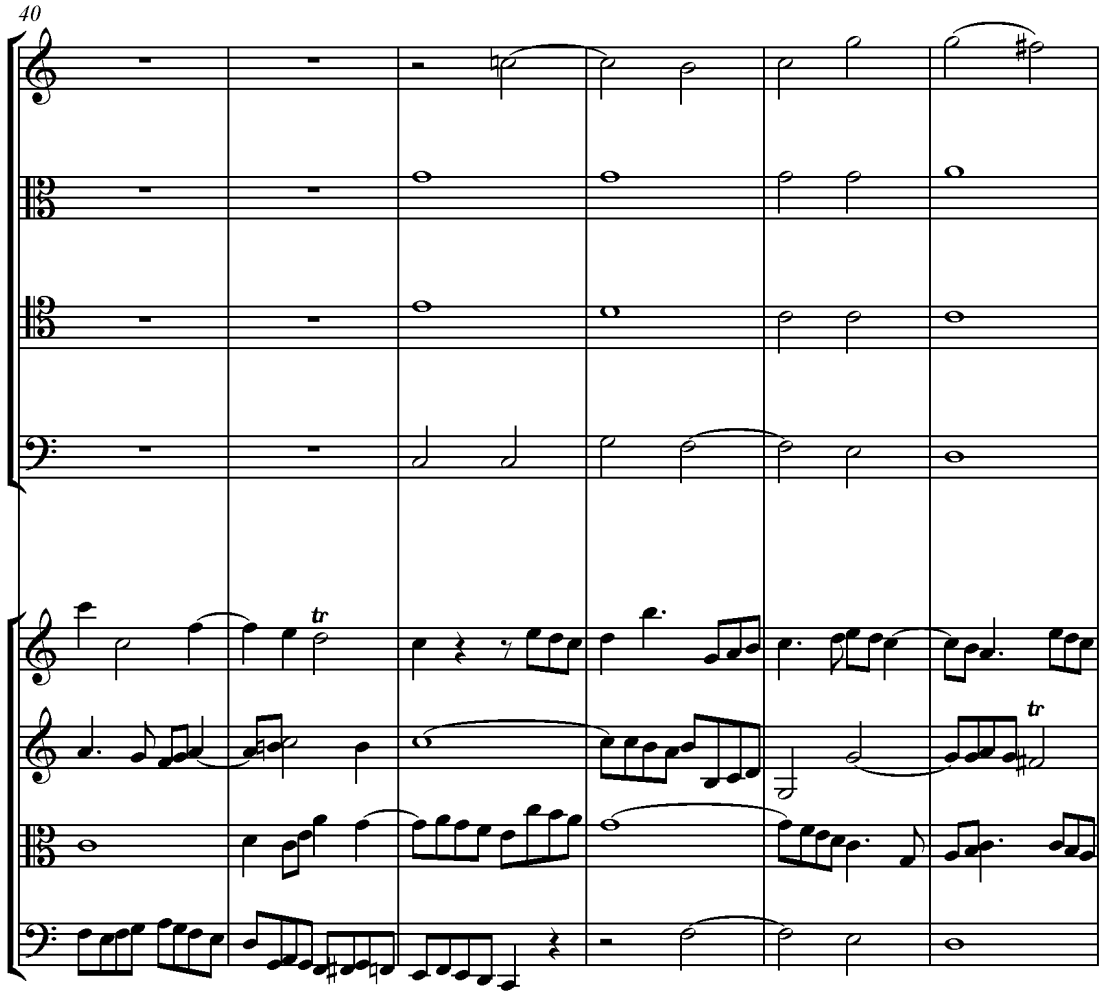

13

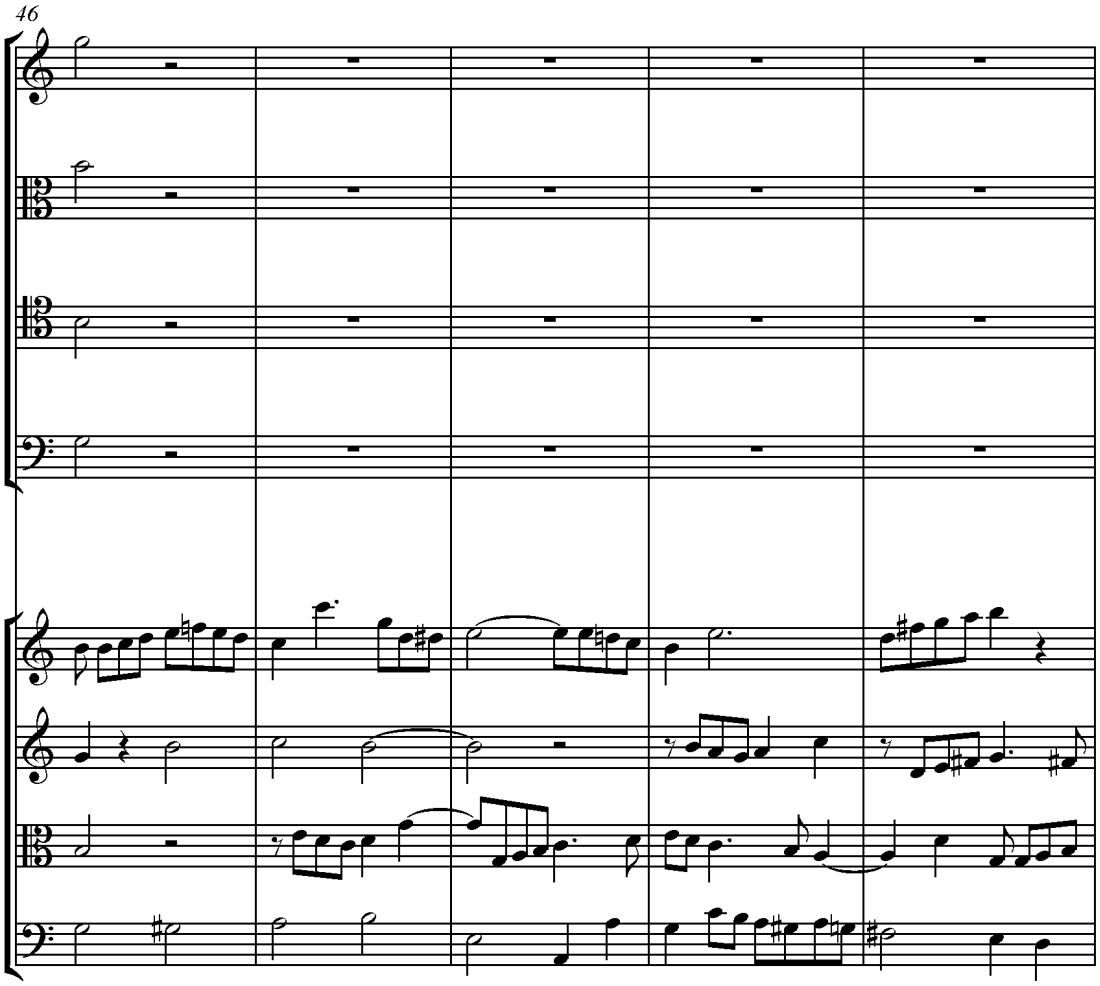

19

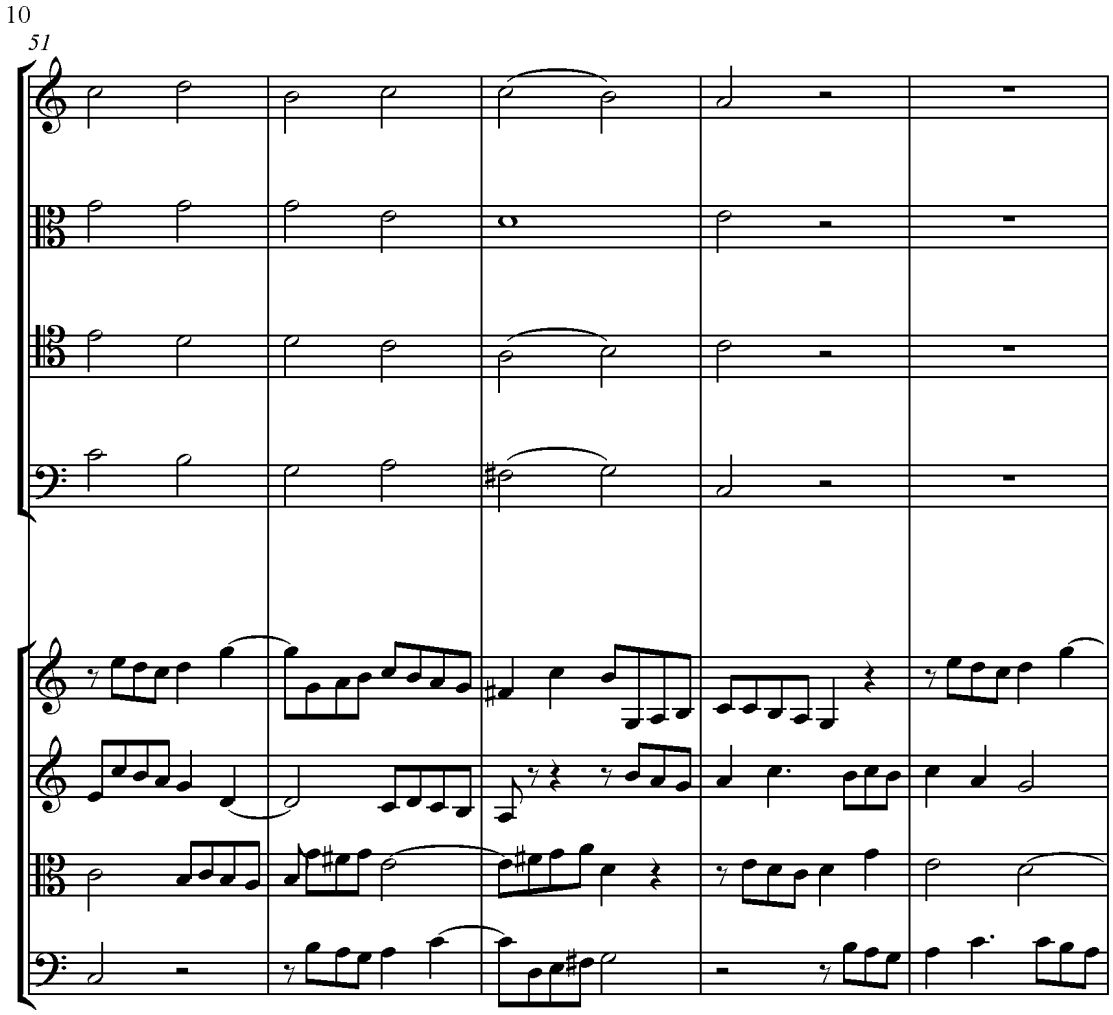

24
tr

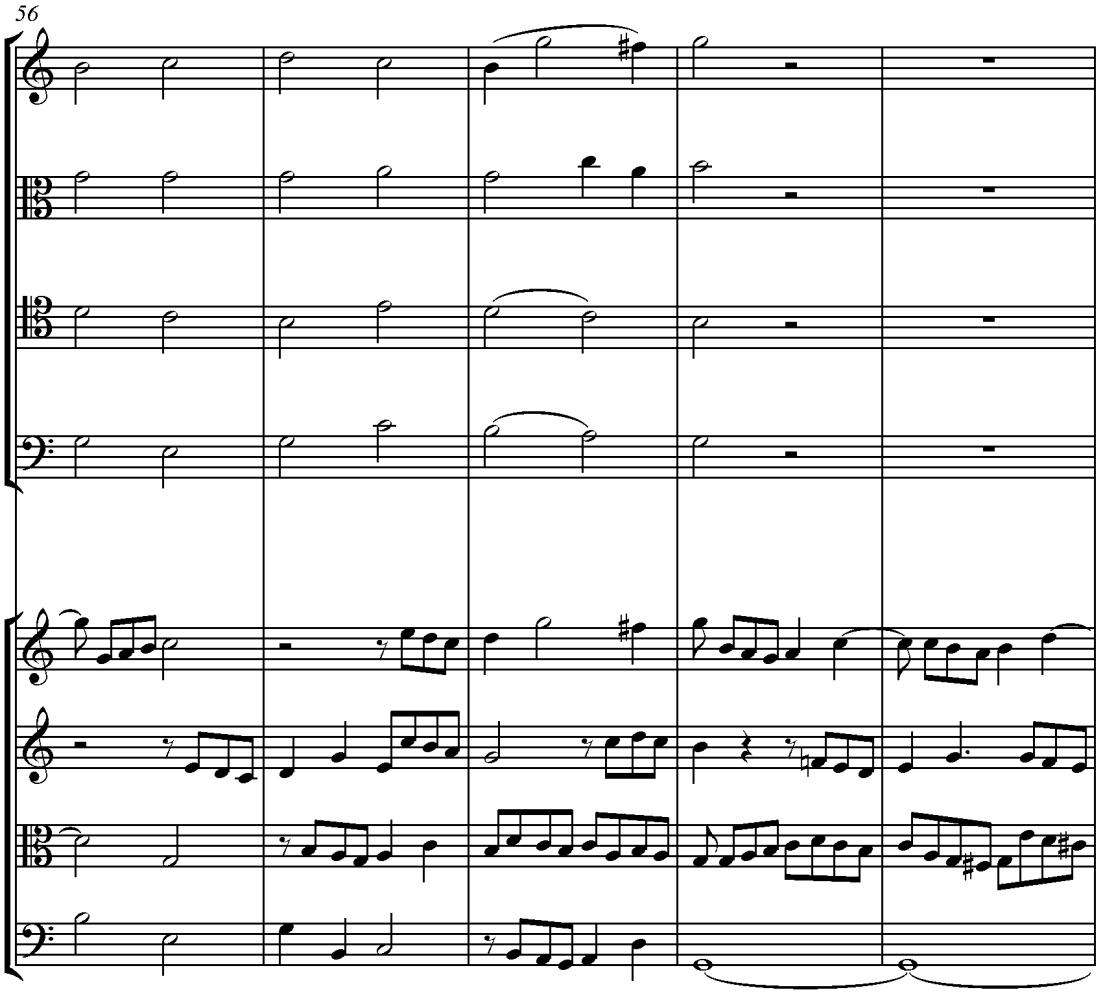

6
29
tr

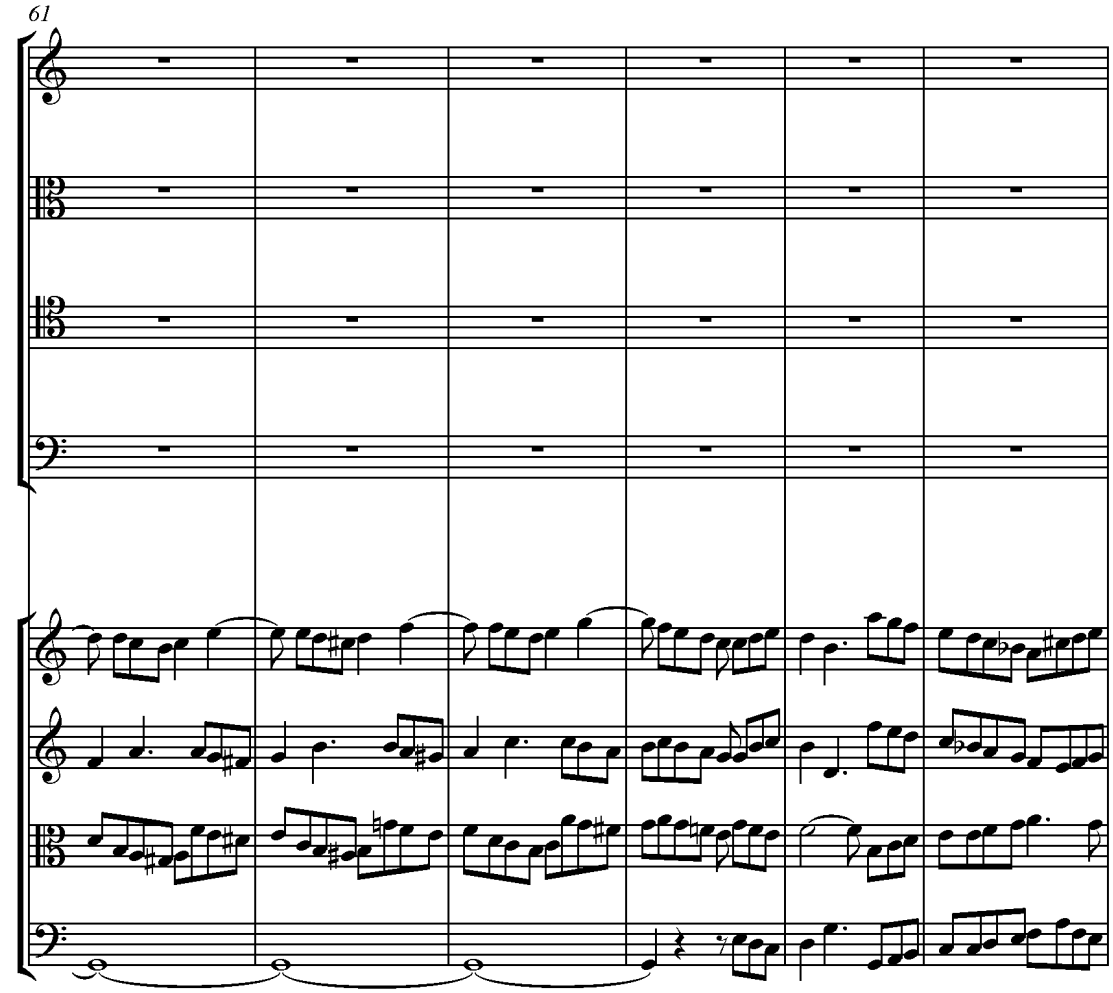

35

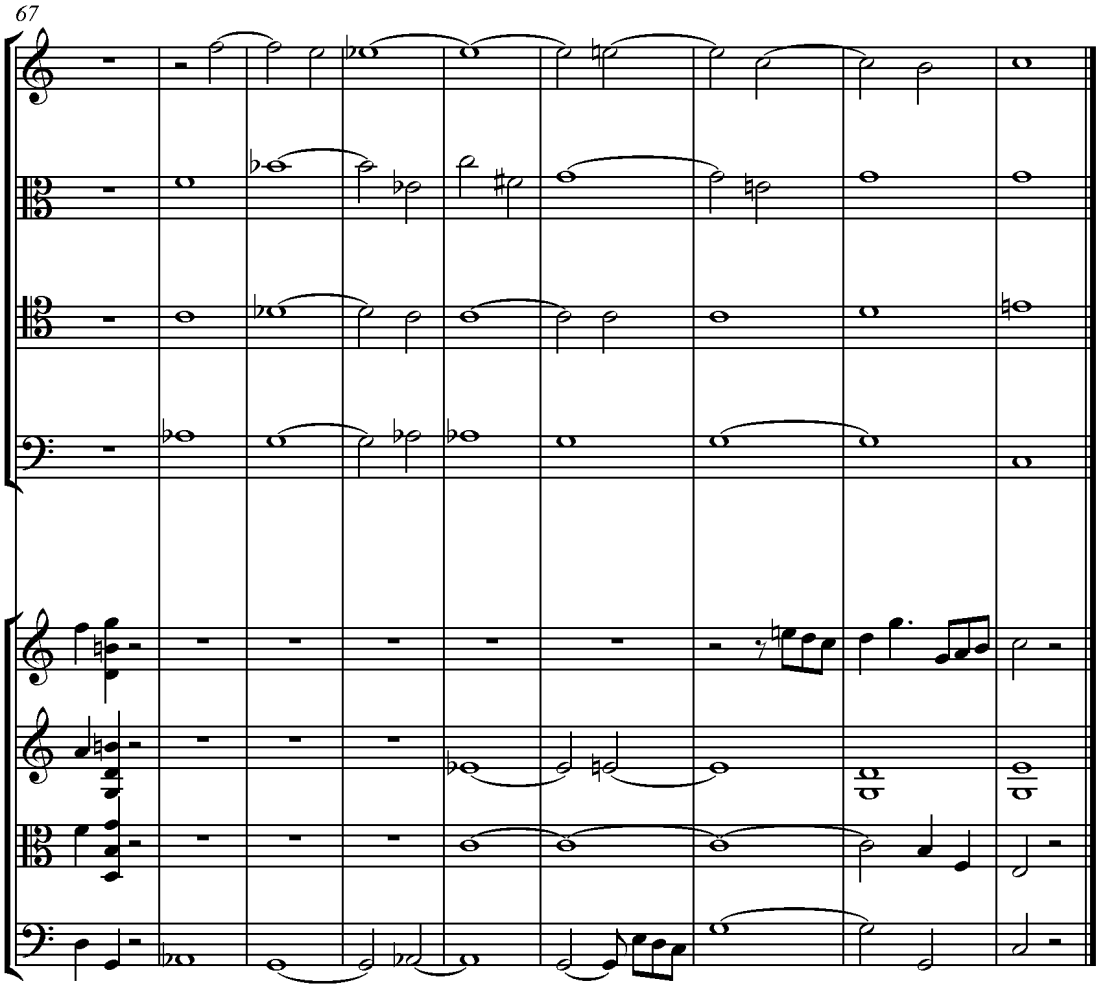

40
tr
tr


46


10
51


56


61

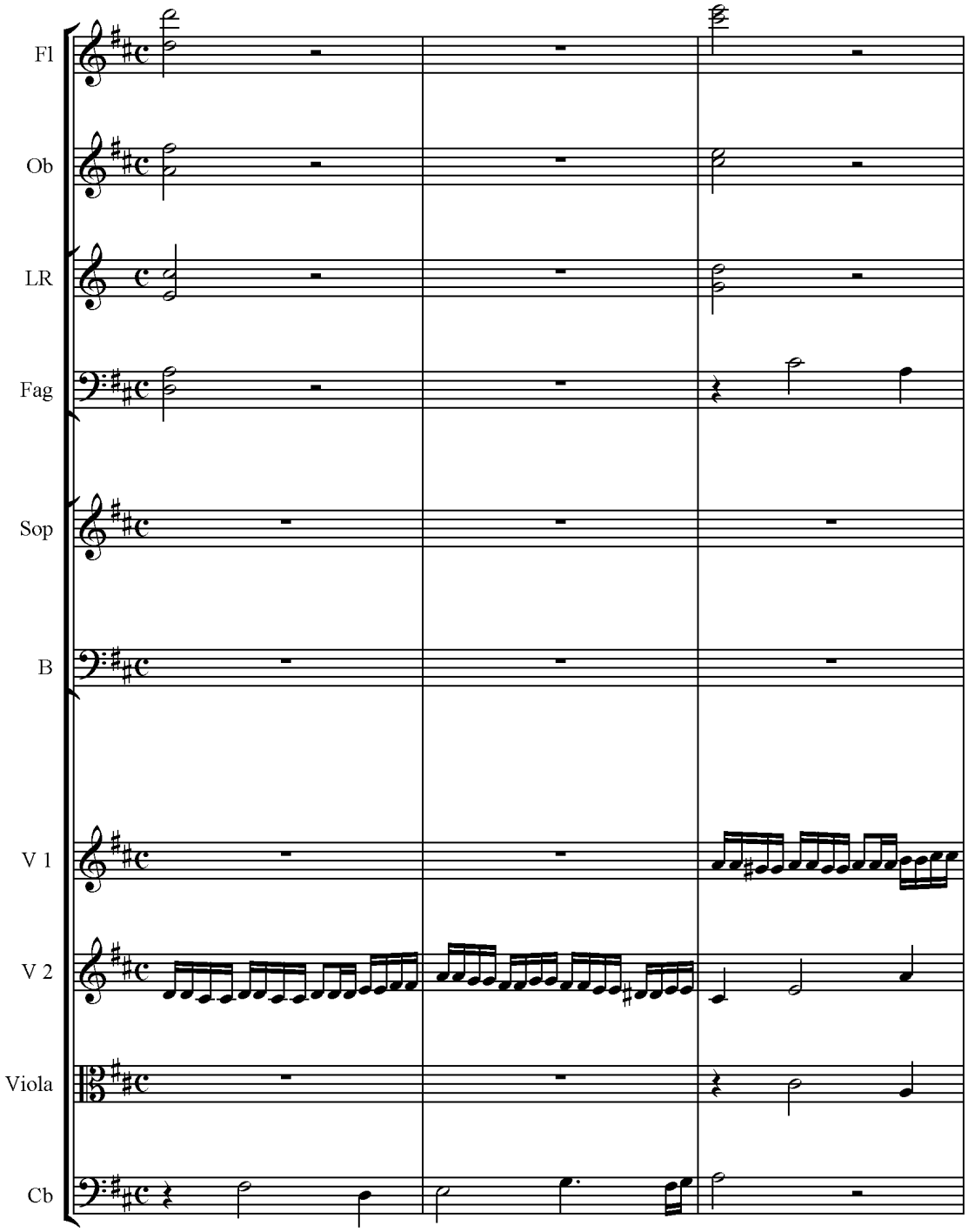


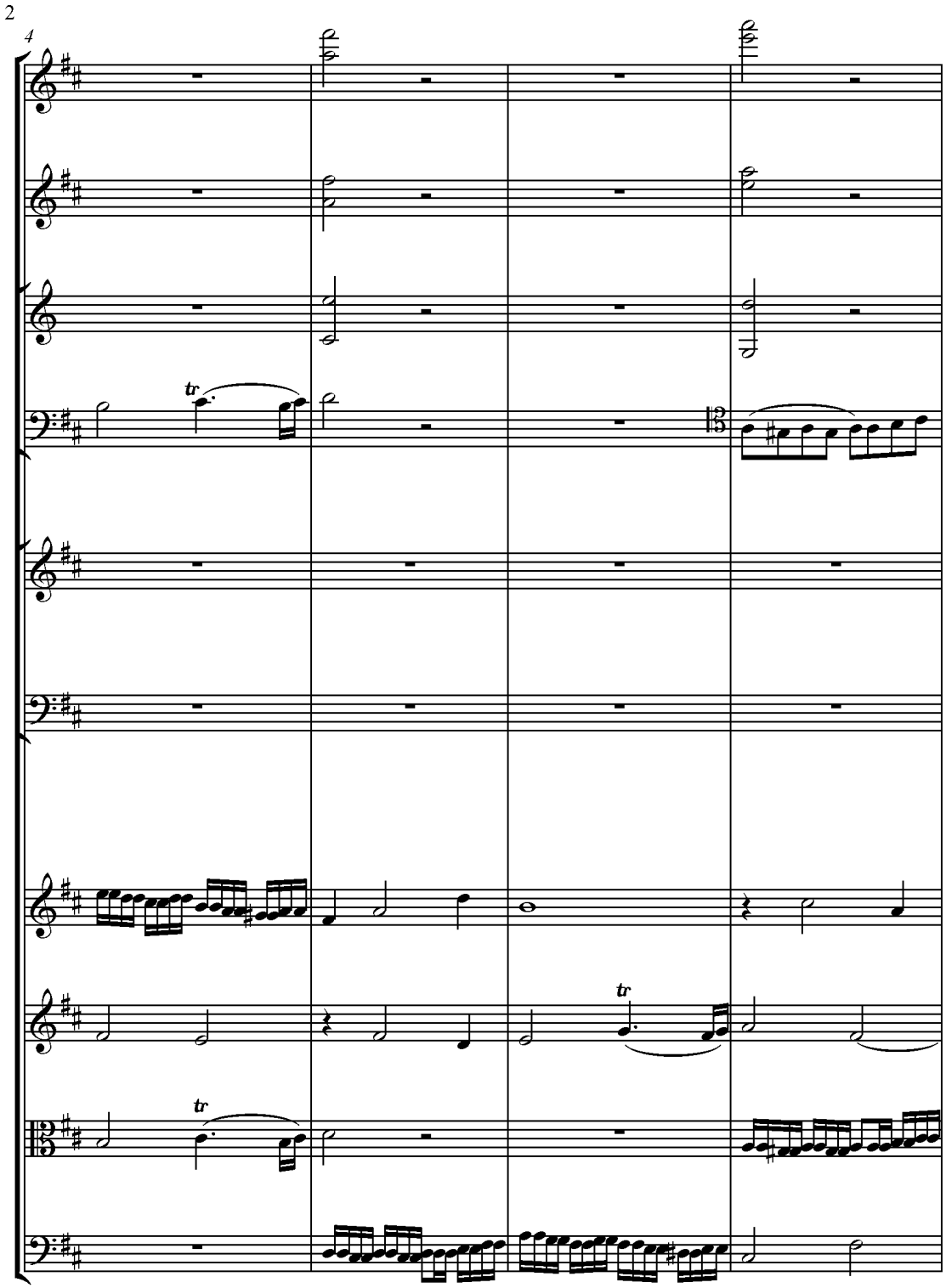
Příklad 522

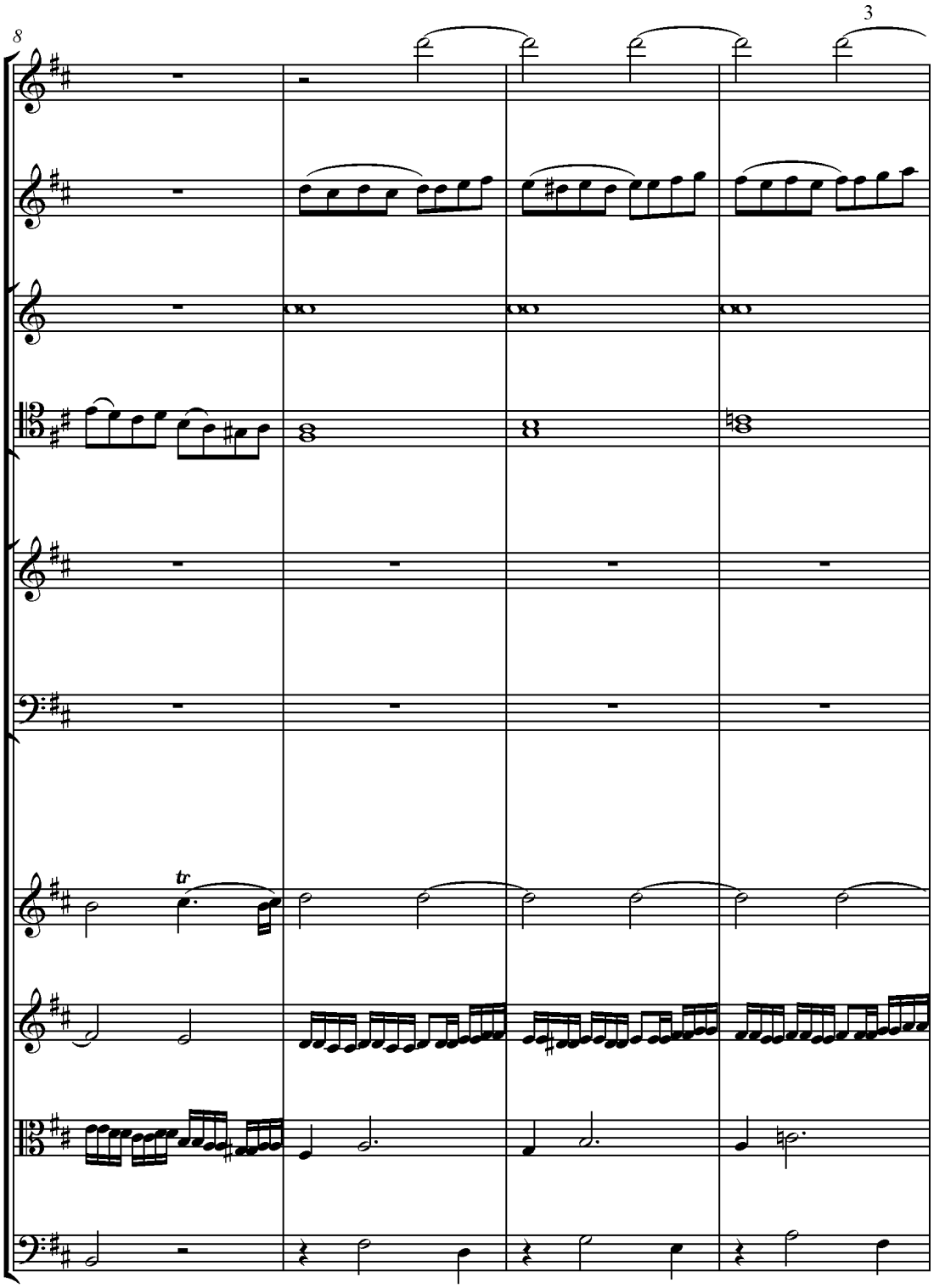
Orchestr provádí fugu. Sbor ji doprovází tím, že v určité vzdálenosti od sebe nechává zaznívat harmonické fráze. Na první z těchto frází byl vytvořen subjekt fugy, a to z toho důvodu, aby mohla být pokaždé doprovázena subjektem fugy.

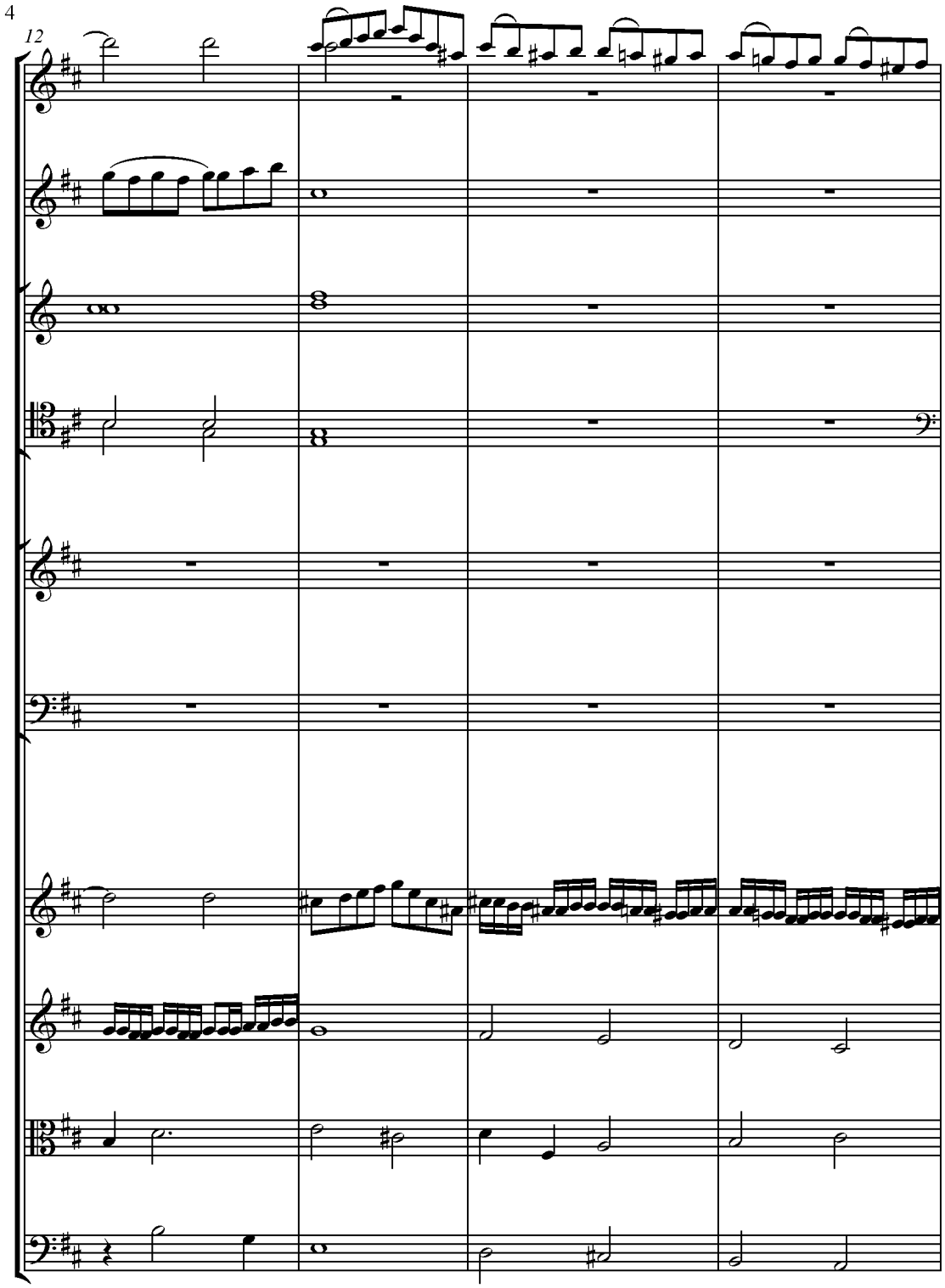
Pokud chceme vytvořit fugu na slova, která se vzpírají této práci, můžeme fugu zkomponovat pro orchestr a zacházet se sborem přibližně tak, jak to vidíme v tomto příkladu. Tato kombinace by mohla nalézt své místo v divadelní hudbě stejně jako v hudbě chrámové.

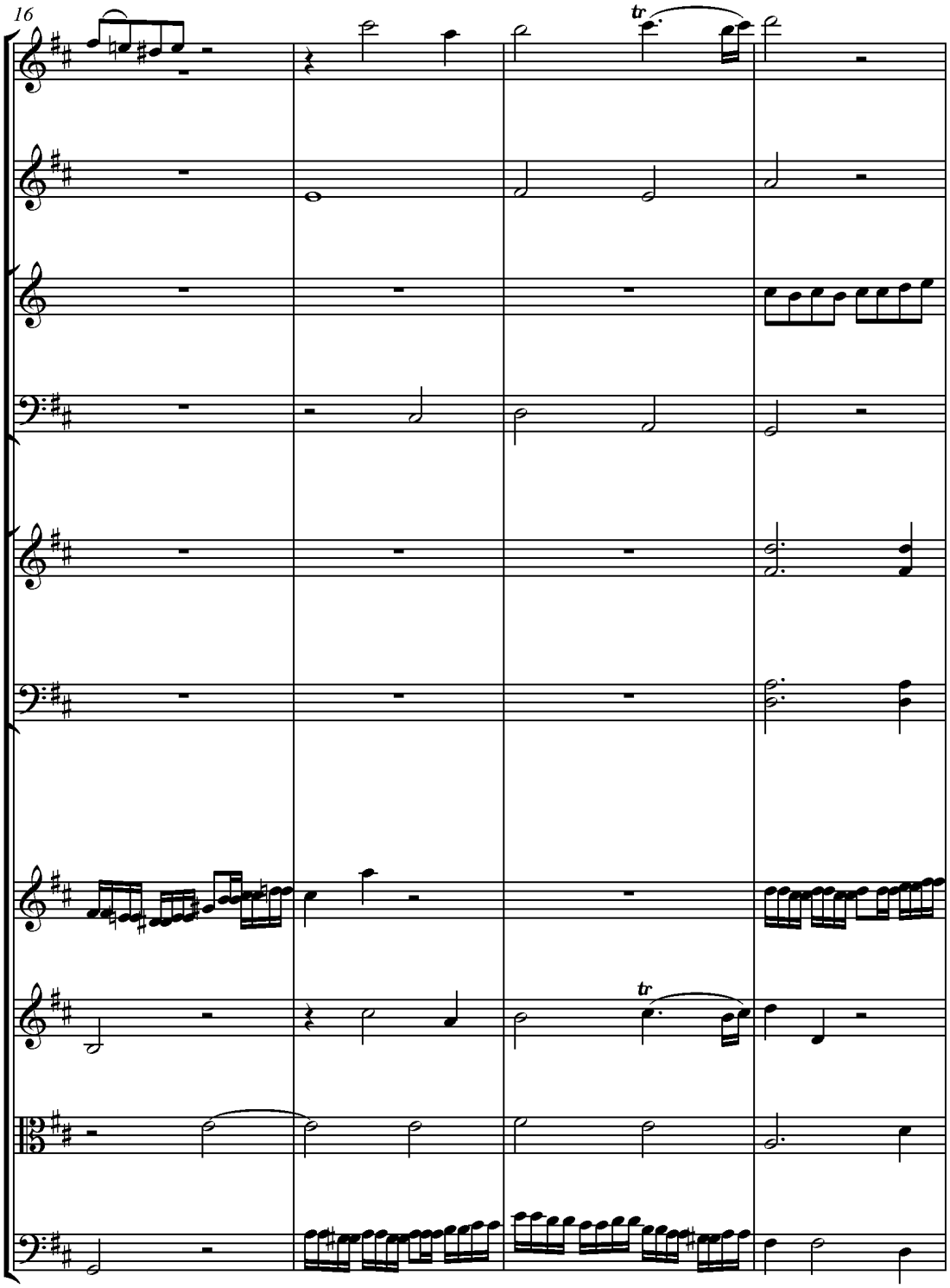
2. příklad - Sbor doprovázený fugou

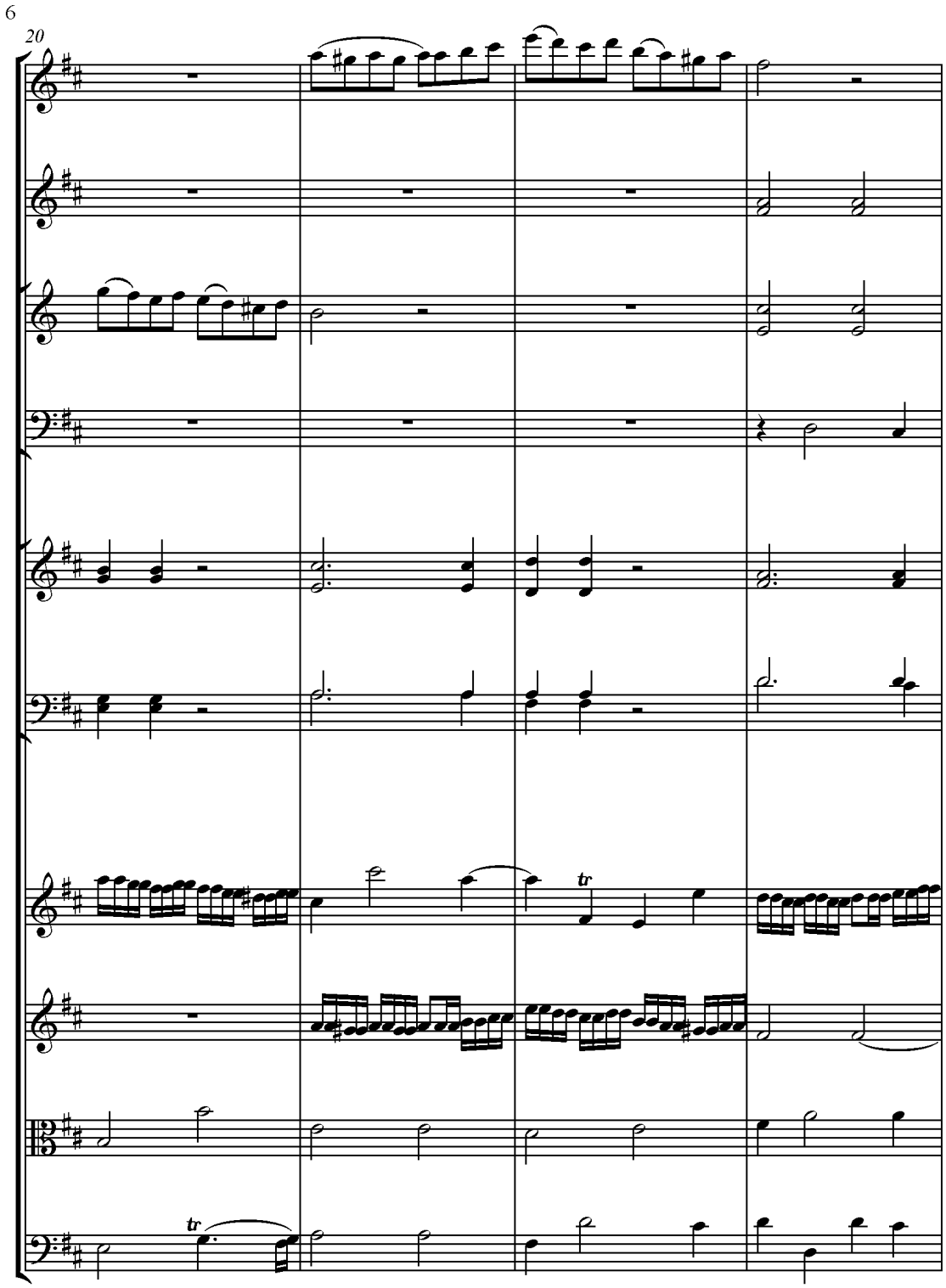

Fl
Ob
LR
Fag
Sop
B
V 1
V 2
Viola
Cb

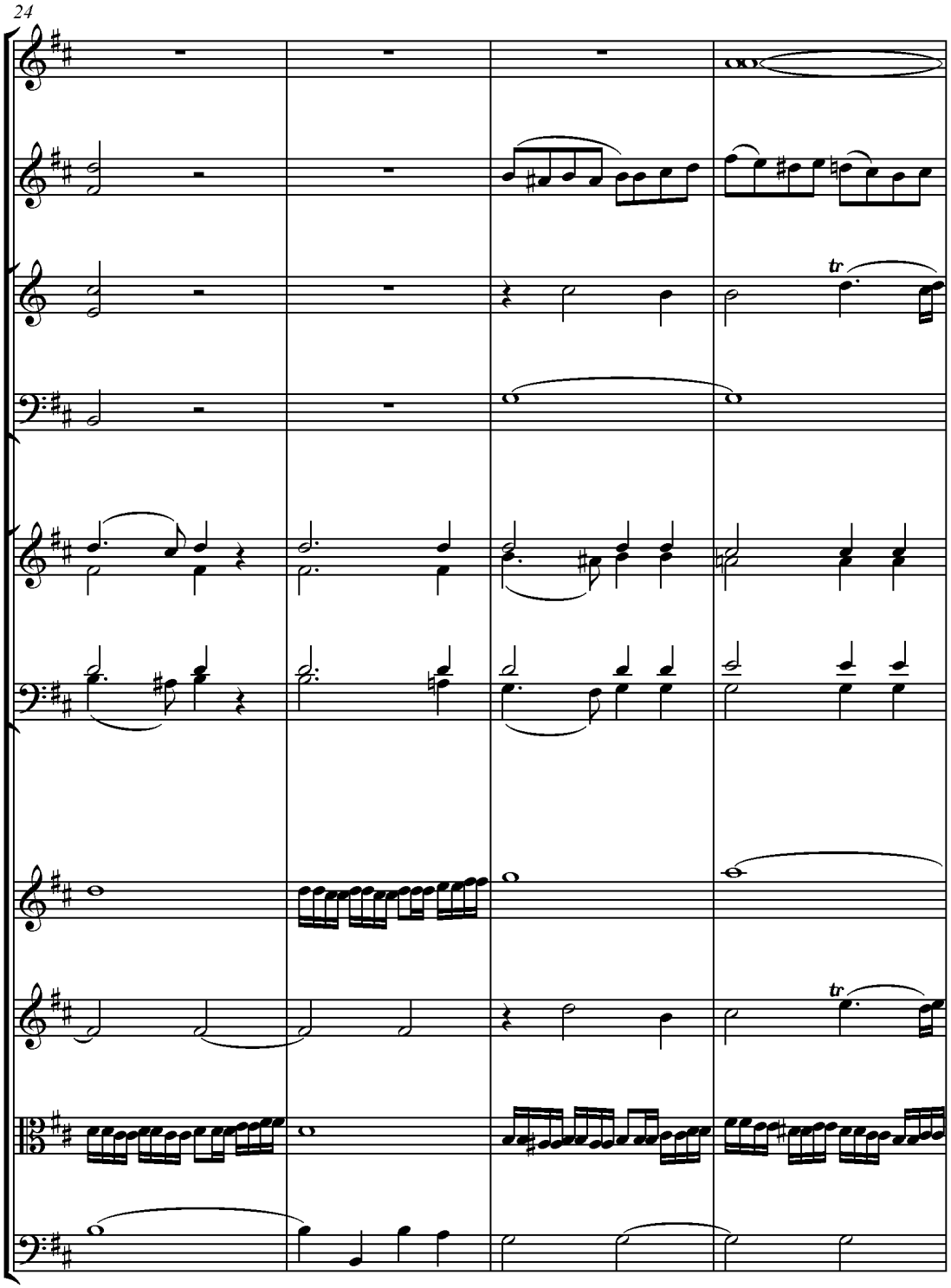

2
4
tr
tr
tr

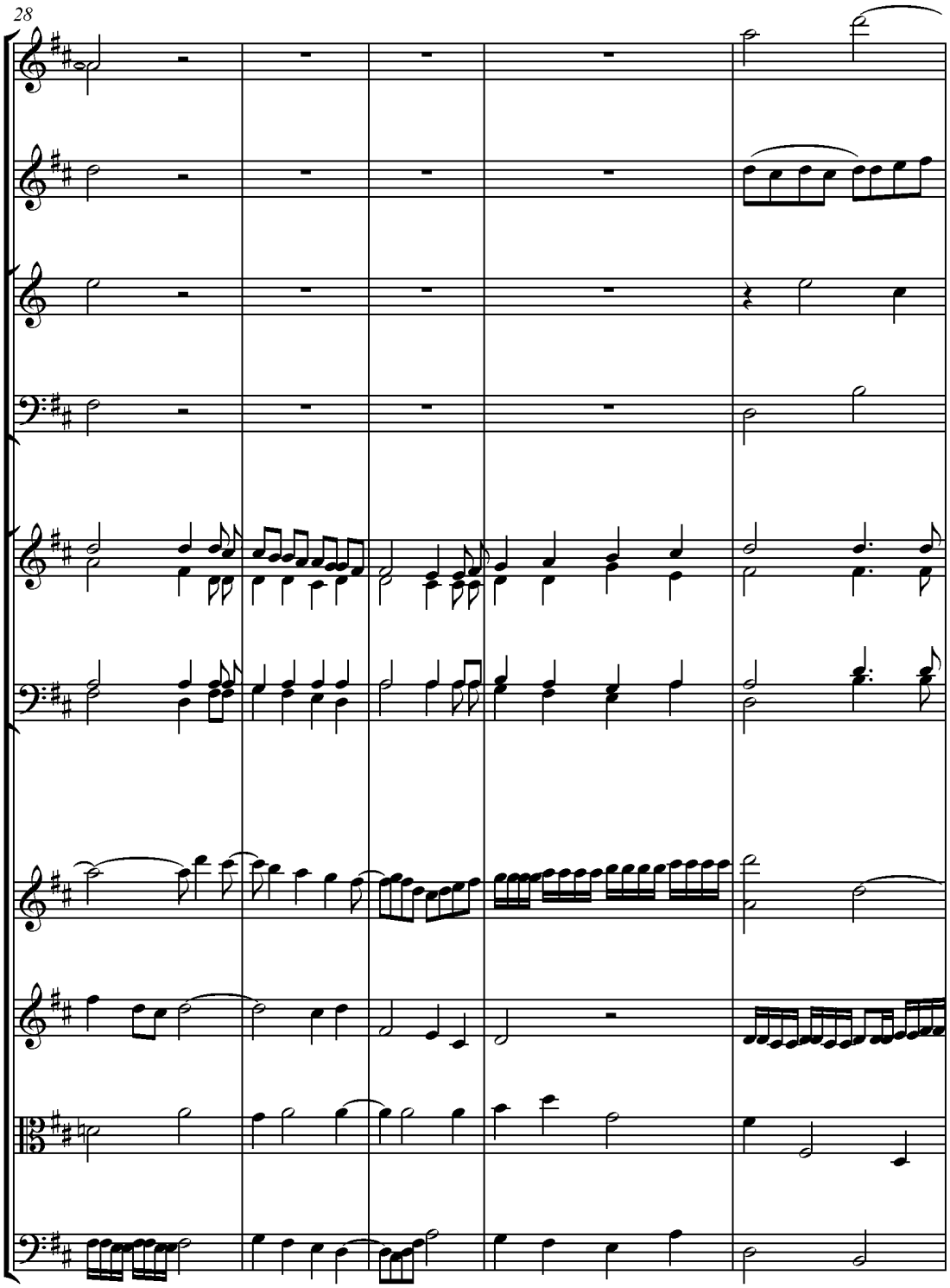

8
3
tr

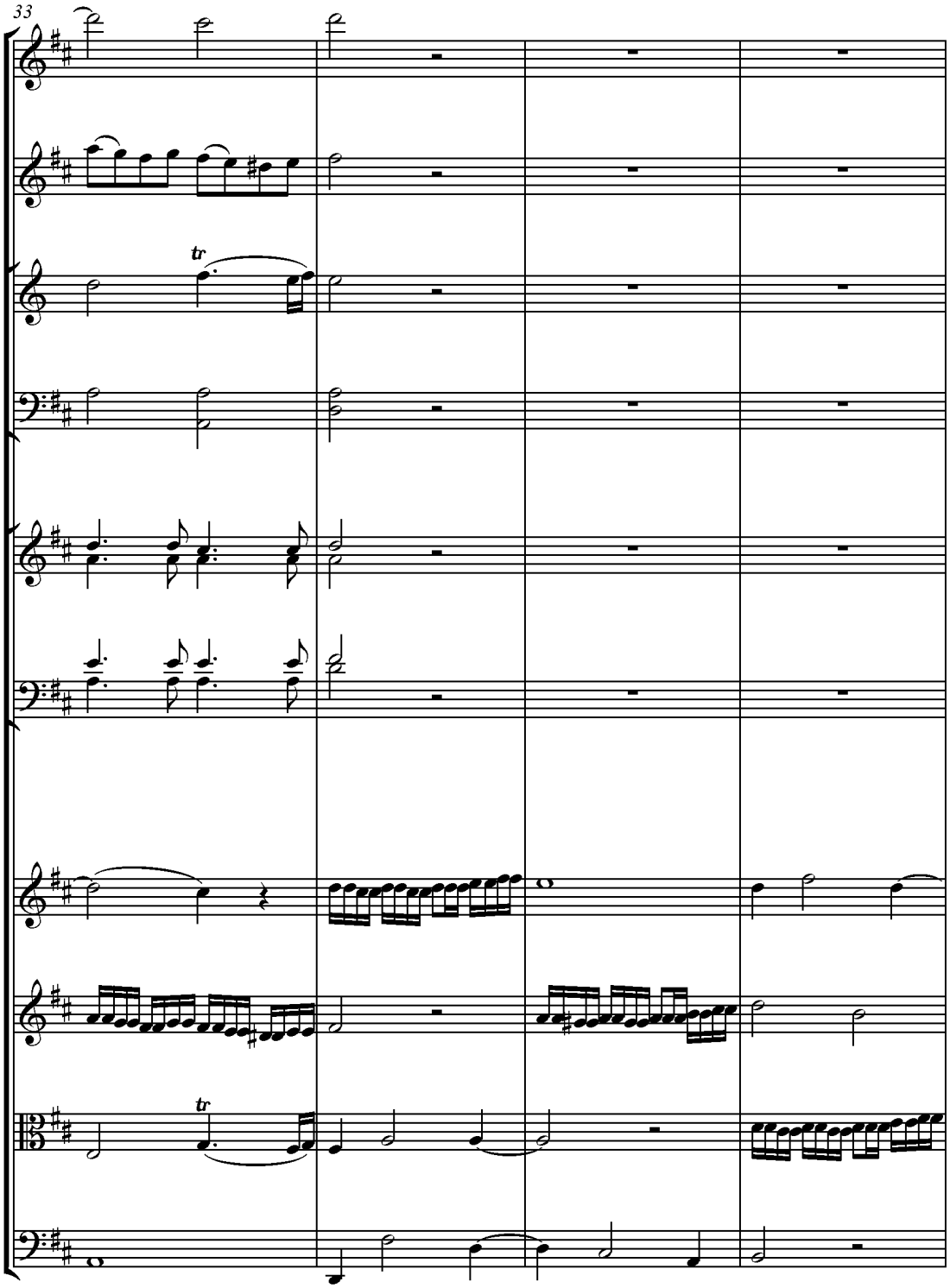

4
12

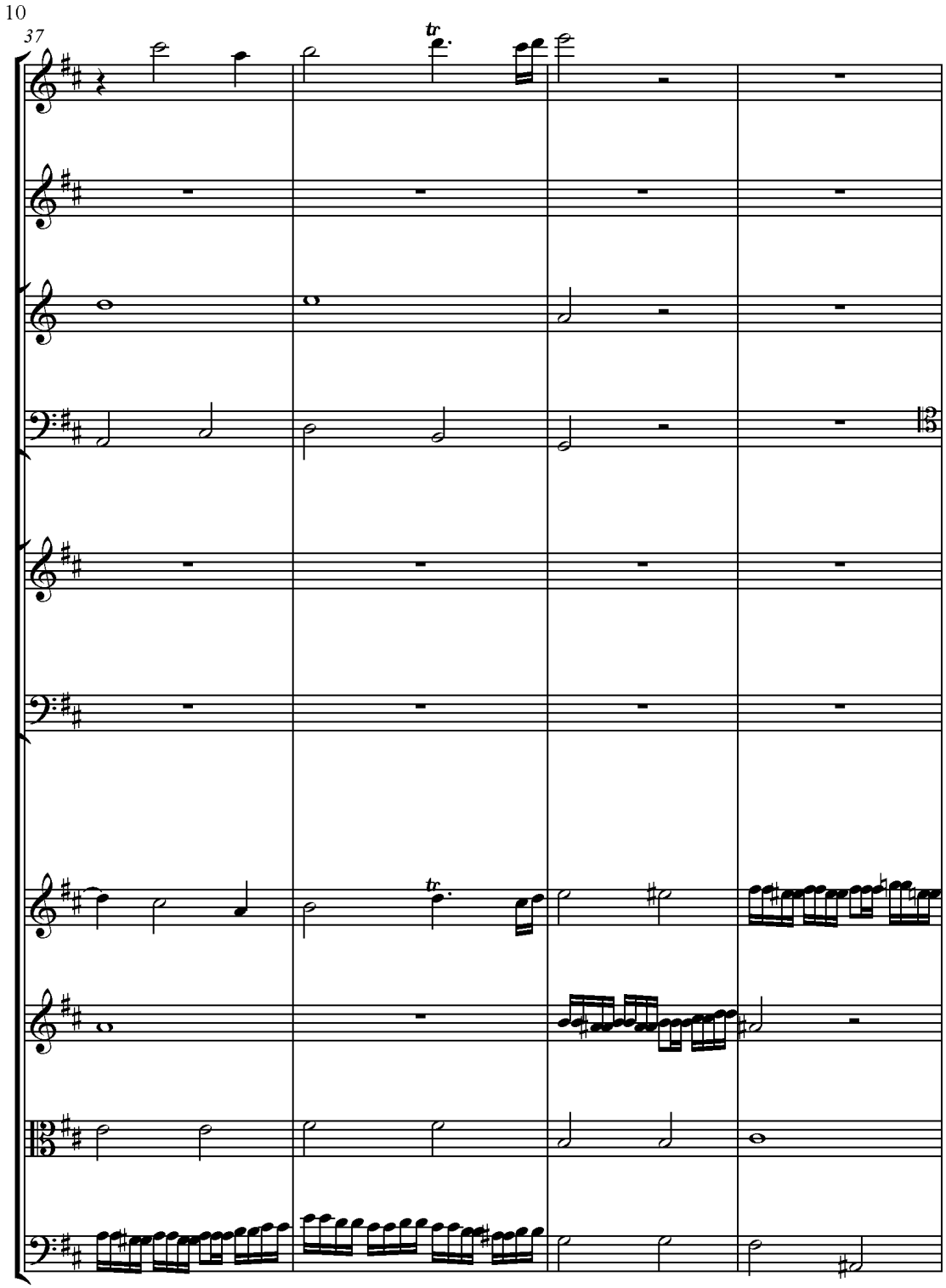

16
tr
tr

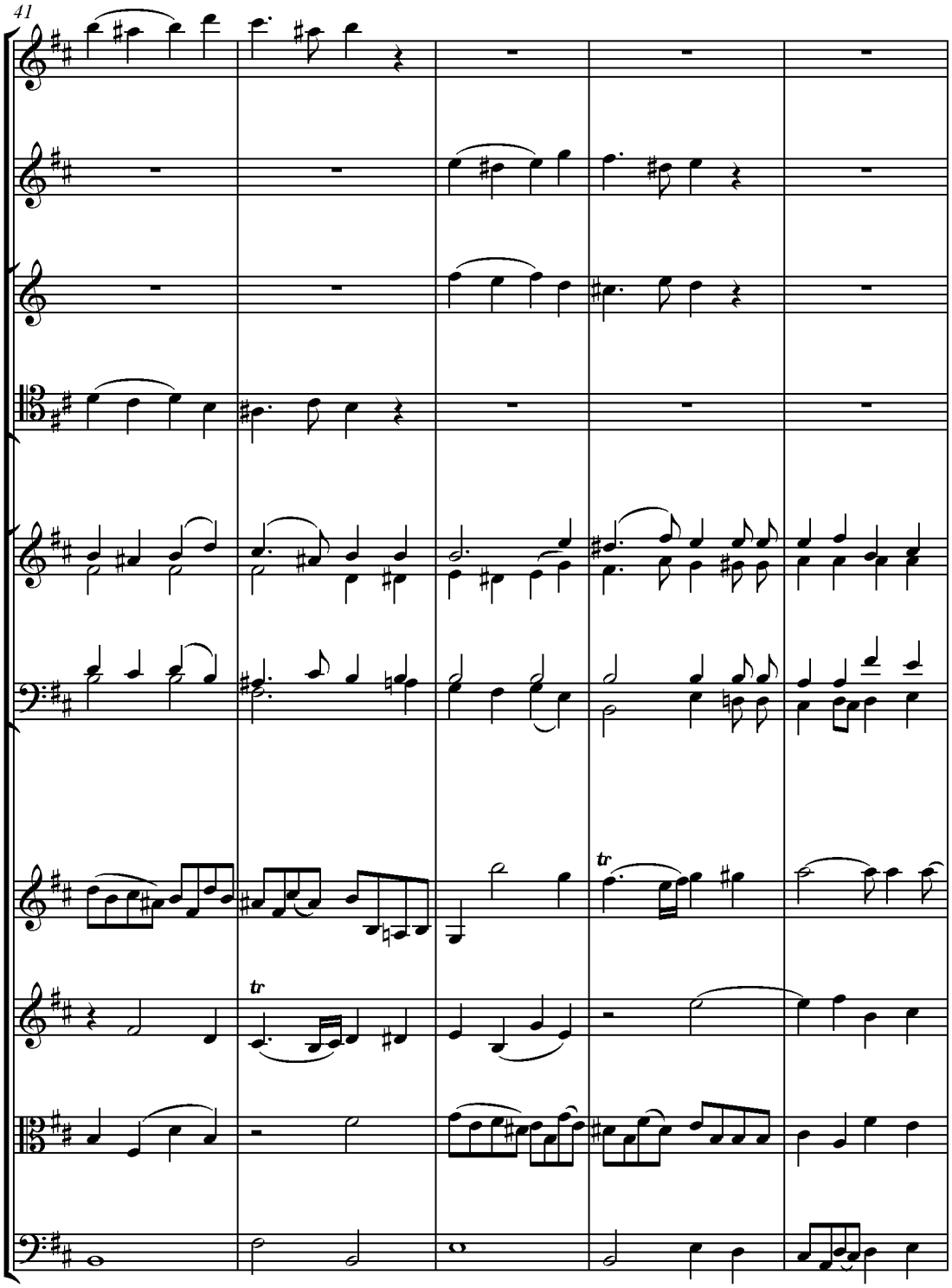

6
20
tr
tr

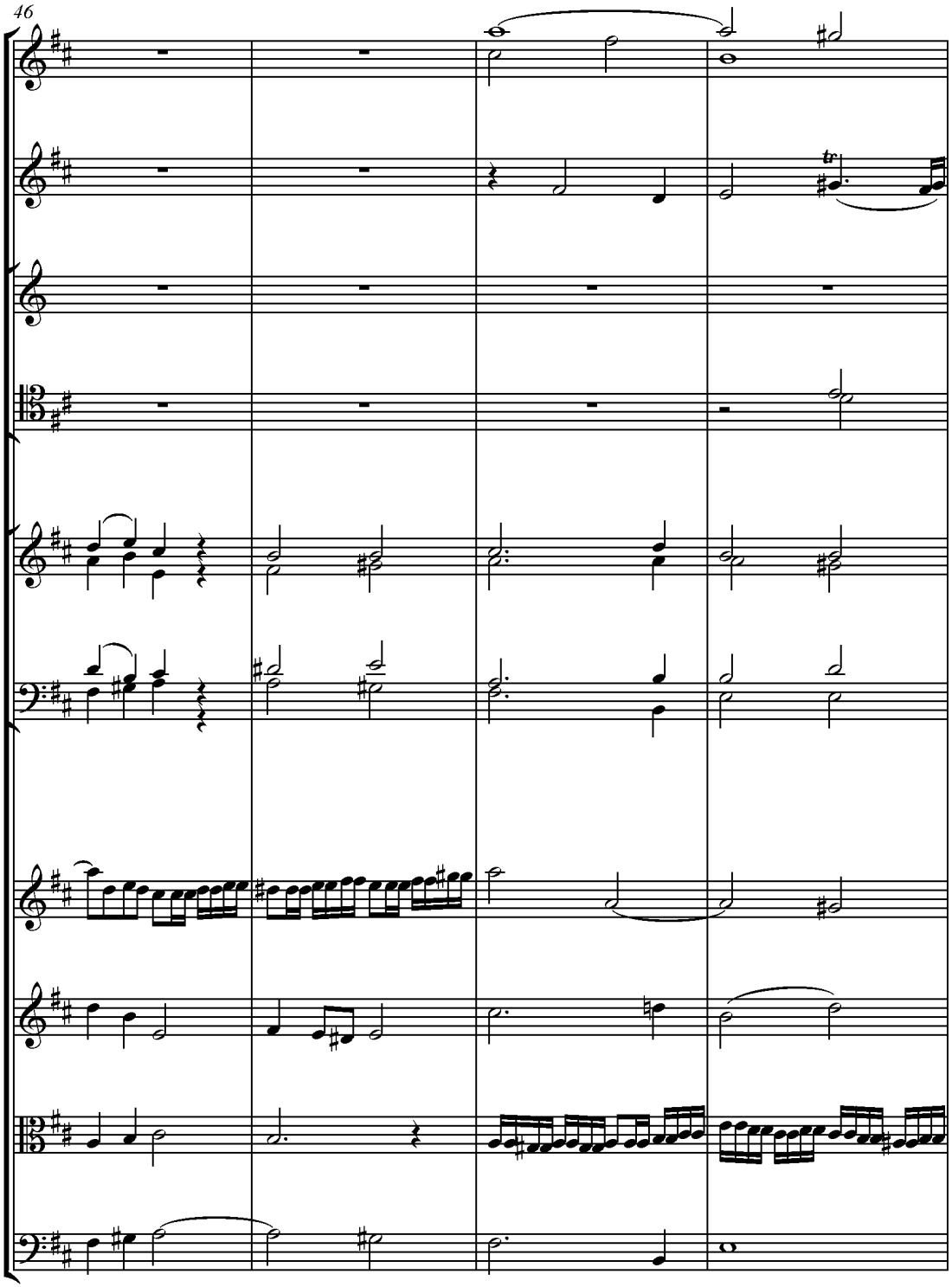

24
tr
tr

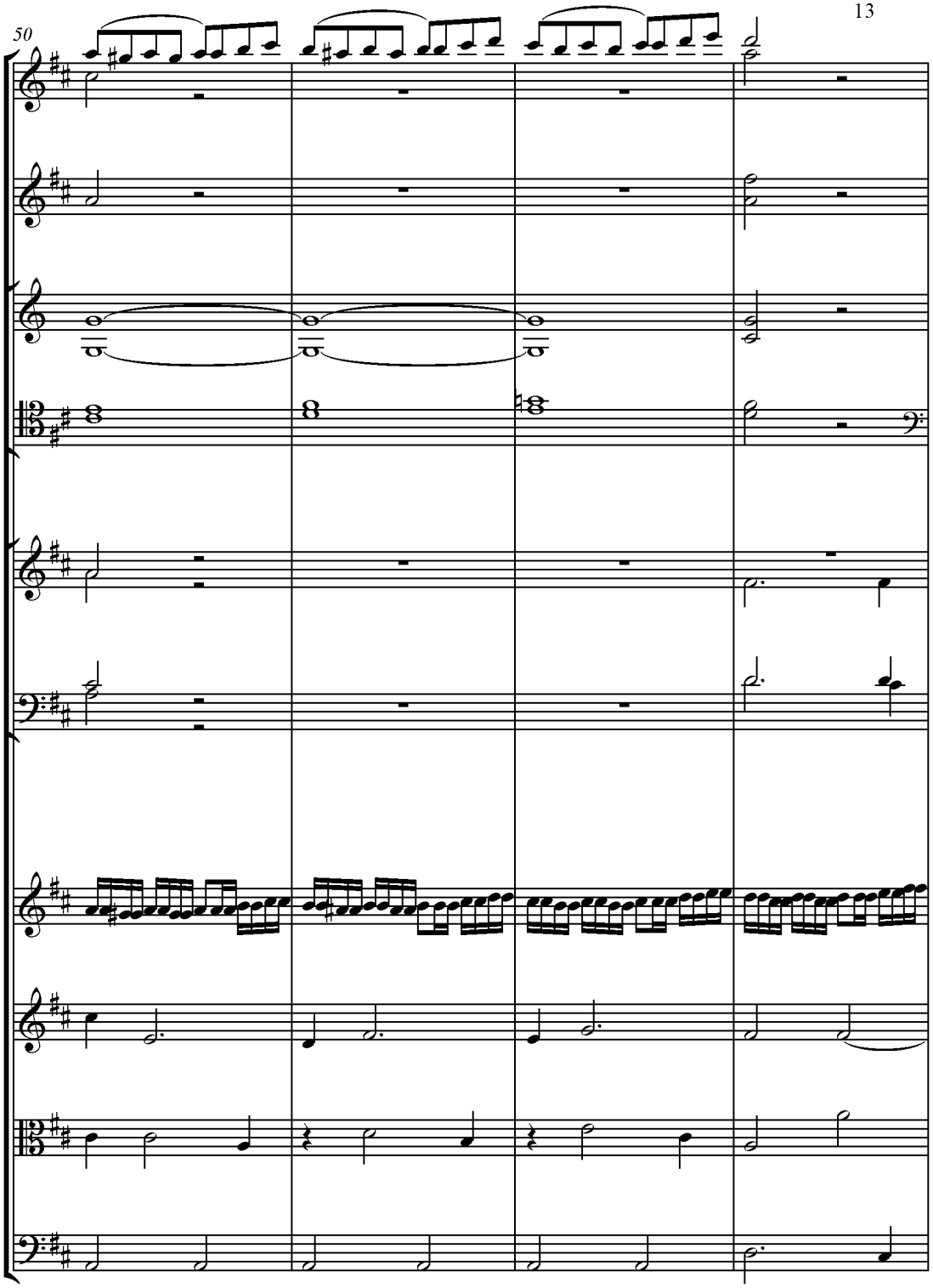

28

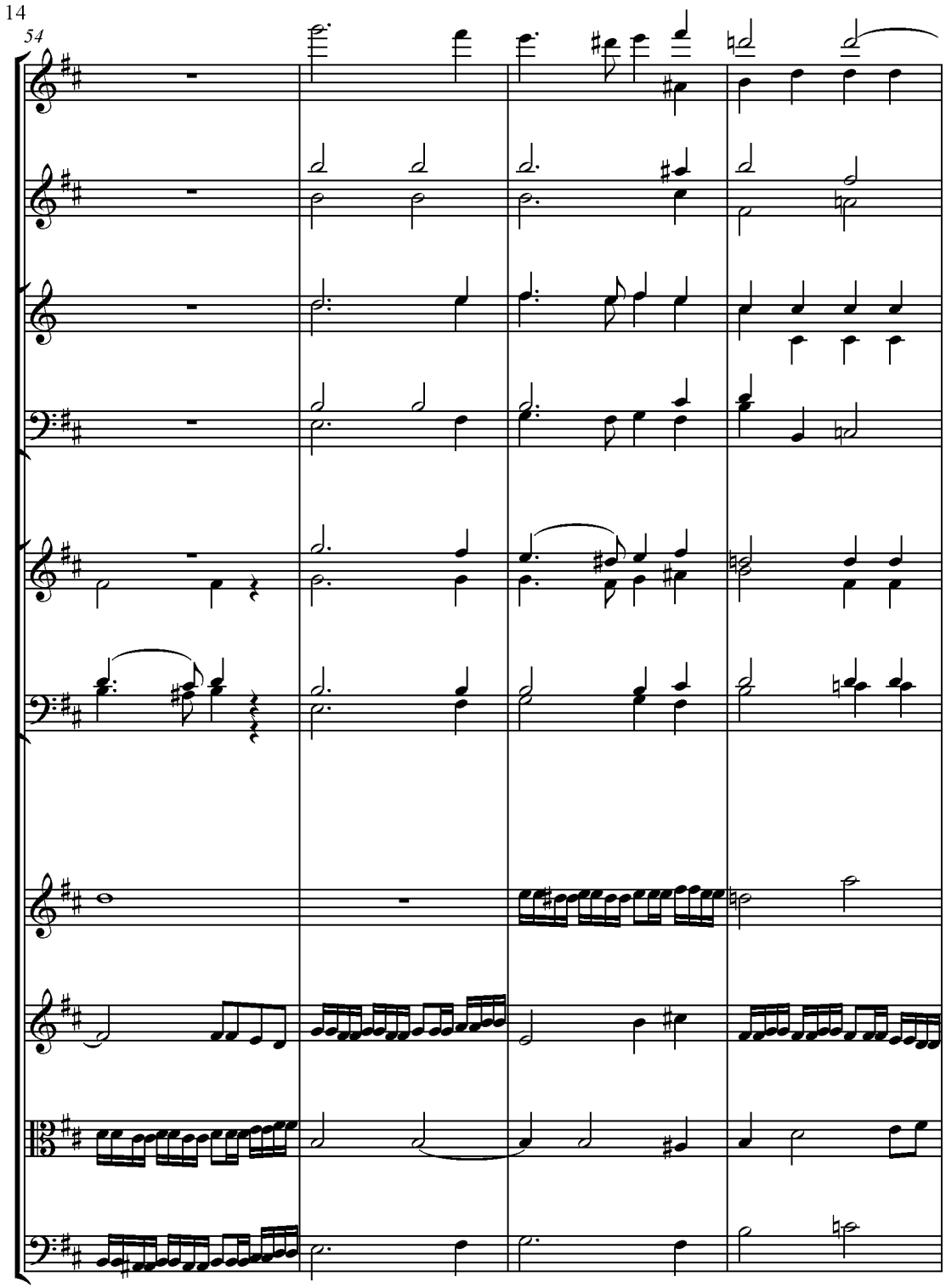

33
tr
tr

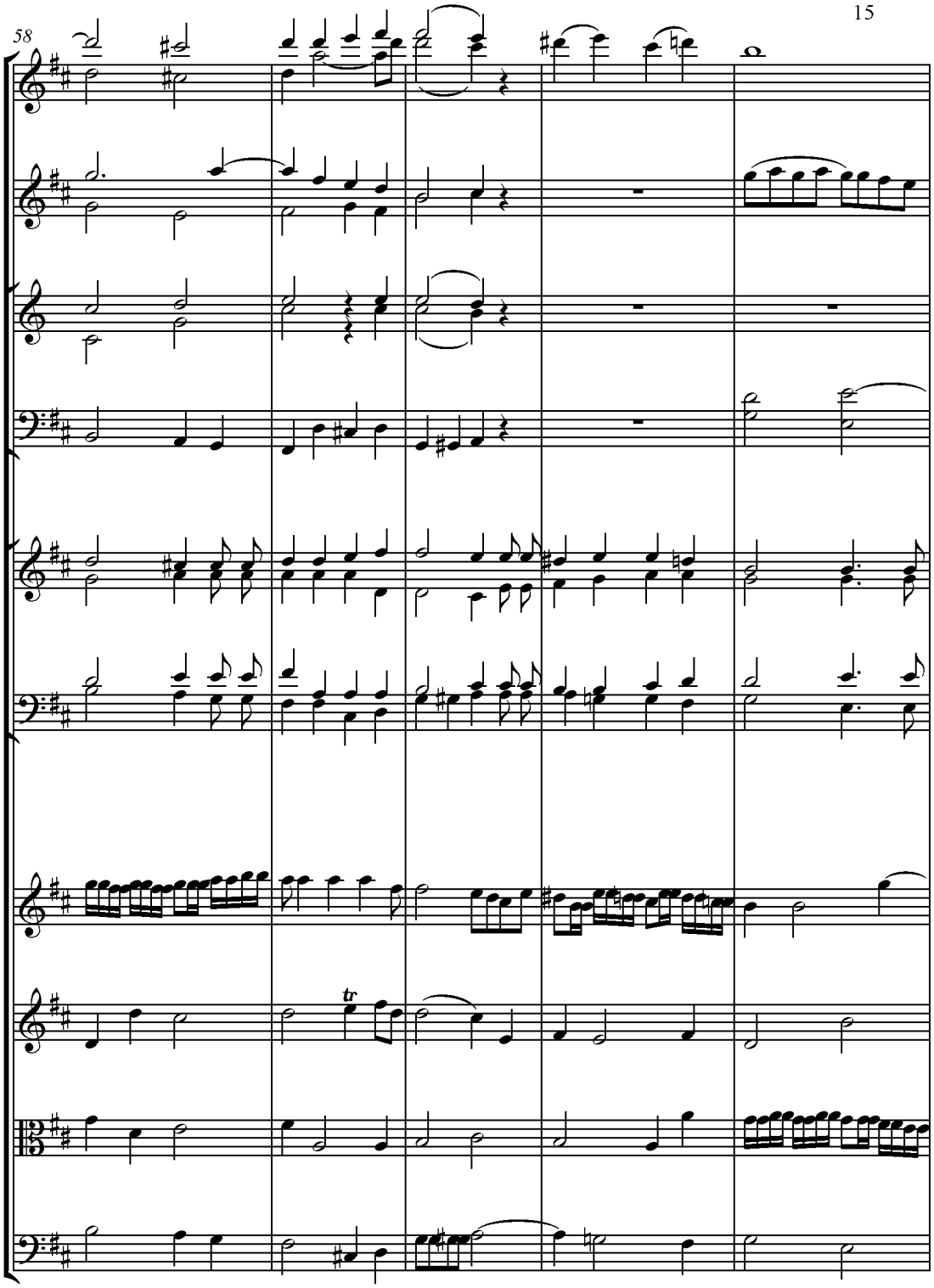

10
37
tr
tr

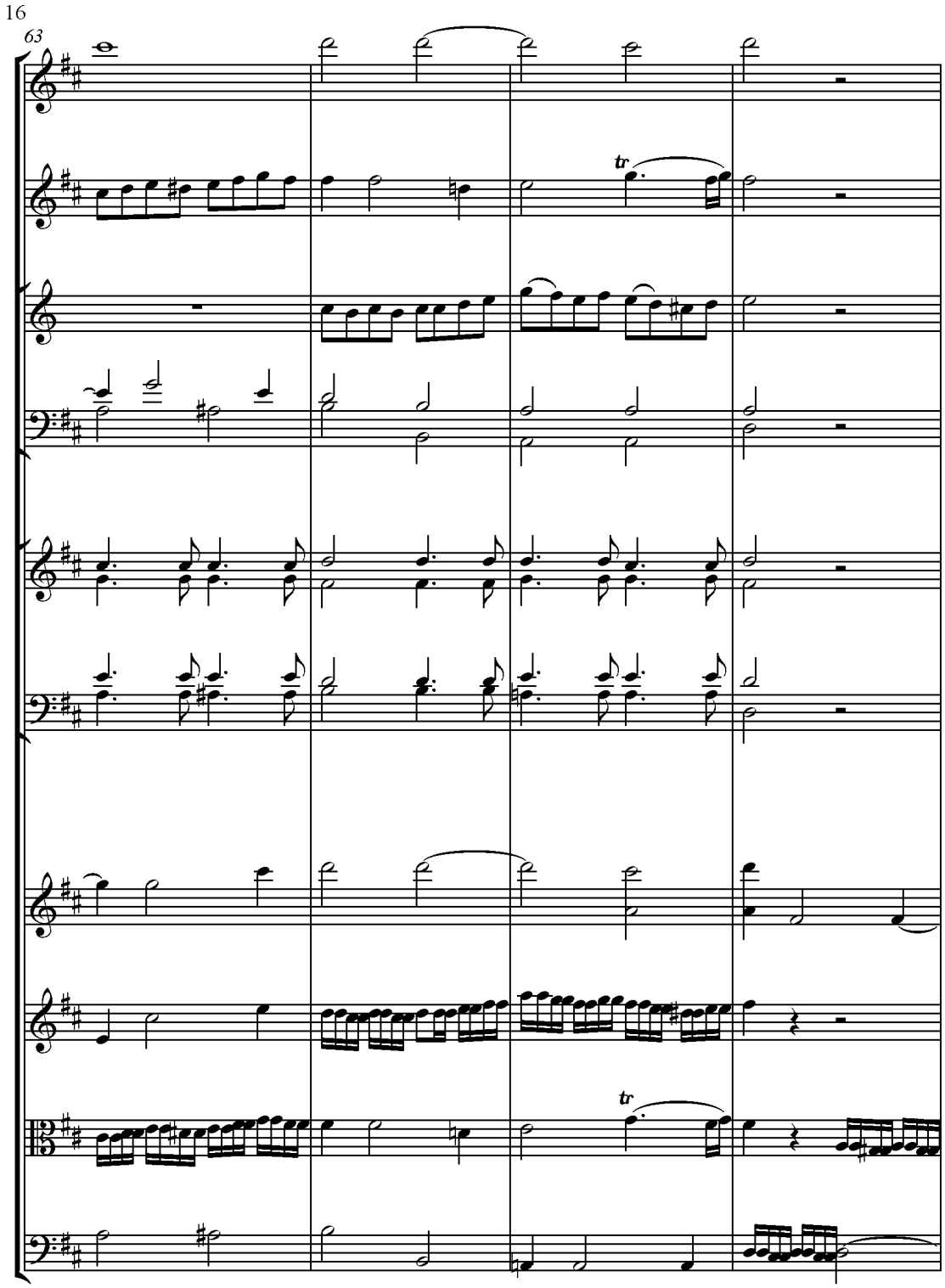

41
tr
tr

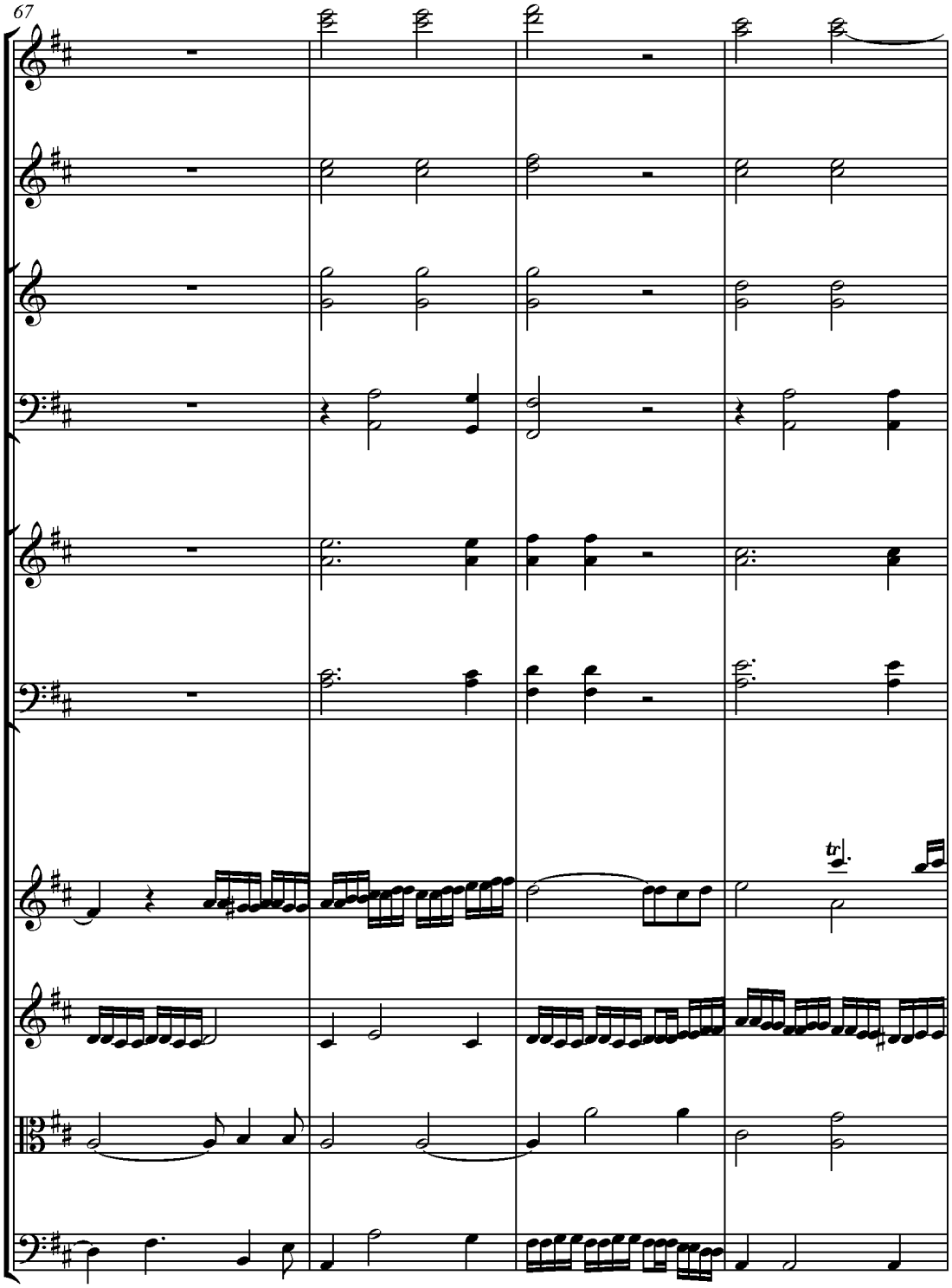

46

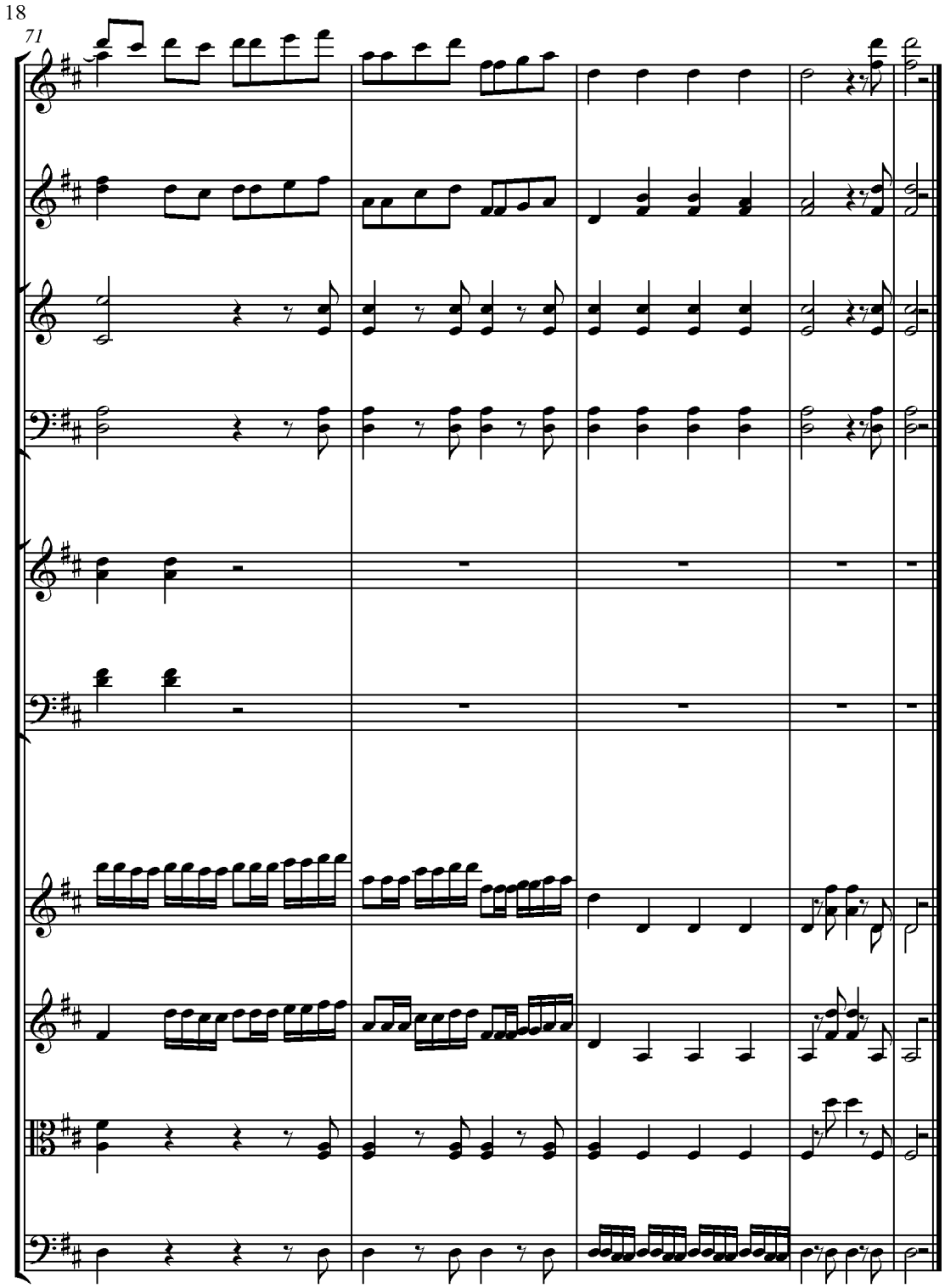

50


14
54


58
tr


16
63
tr
tr


67
tr



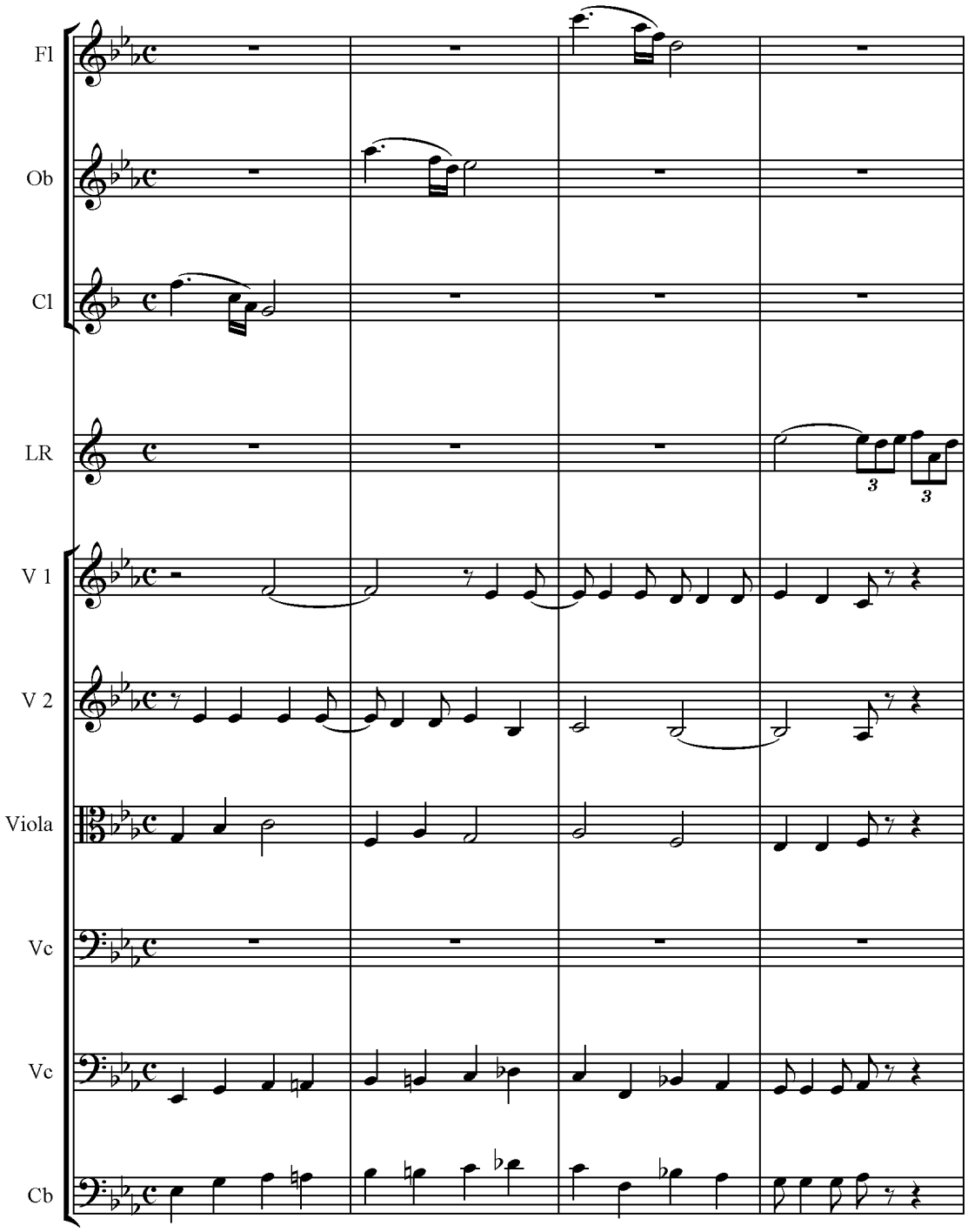
Příklad 523

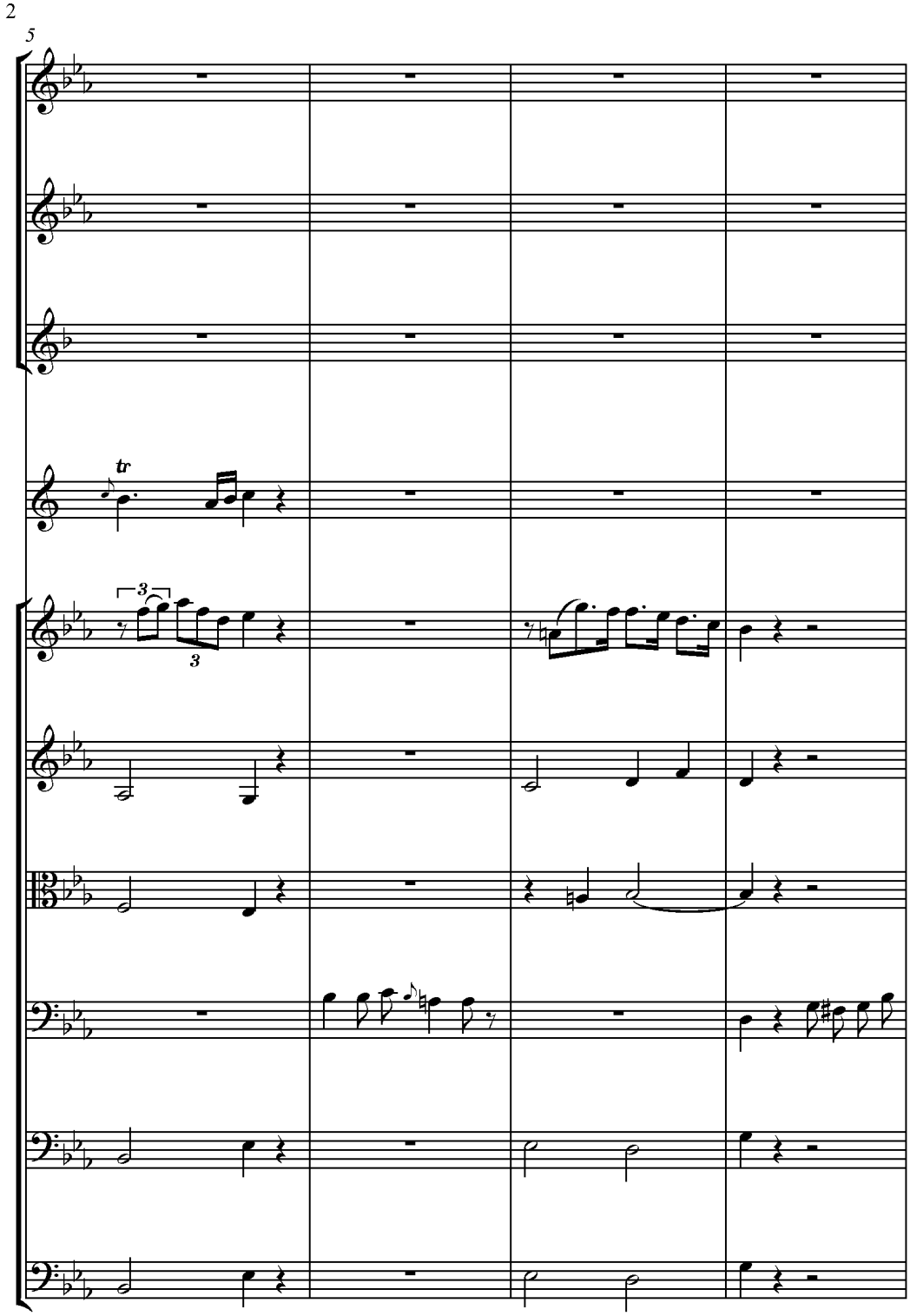
Text tohoto sboru pochází od Metastasia z jeho *Gioas, Ré di Giuda*. Sbor je v akci. Lid přísahá věrnost králi. Je to fuga se dvěma subjekty. Subjekty musí být krátké, abychom je v každý okamžik mohli použít při doprovodu sboru. Je důležité, aby mu fuga dodávala charakter, který situace vyžaduje, jinak by s vokálními basy neustále vytvářela protismysl. Správně cítíme, že zde nejde o nevýznamovou fugu, jíž se zabývají studenti kontrapunktu. Jde zde o účinky vyvolávané matriálem fugy.

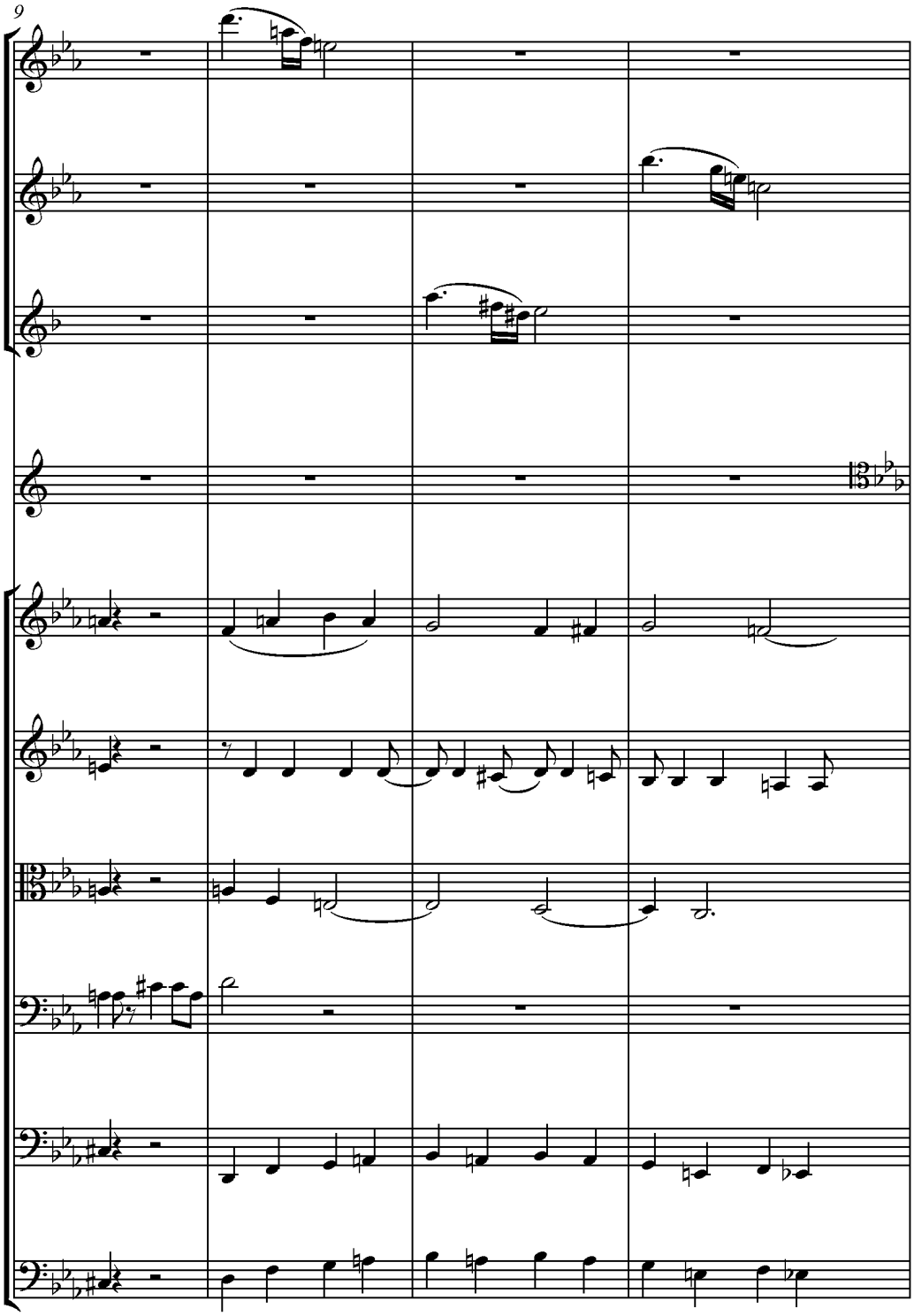
Expozice fugy tvoří ritornel sboru. Sbor nastupuje na kontraexpozici. Všude je doprovázen oběma subjekty, nebo oběma spojenými subjekty. Často byl využit pouze fragment jednoho nebo druhého subjektu. Bez ohledu na sbor musíme v orchestru vytvořit *úplnou* fugu, abychom nakonec kompozici završili. Tato nová kombinace by mohla být velmi vhodně využita při mnoha divadelních situacích.

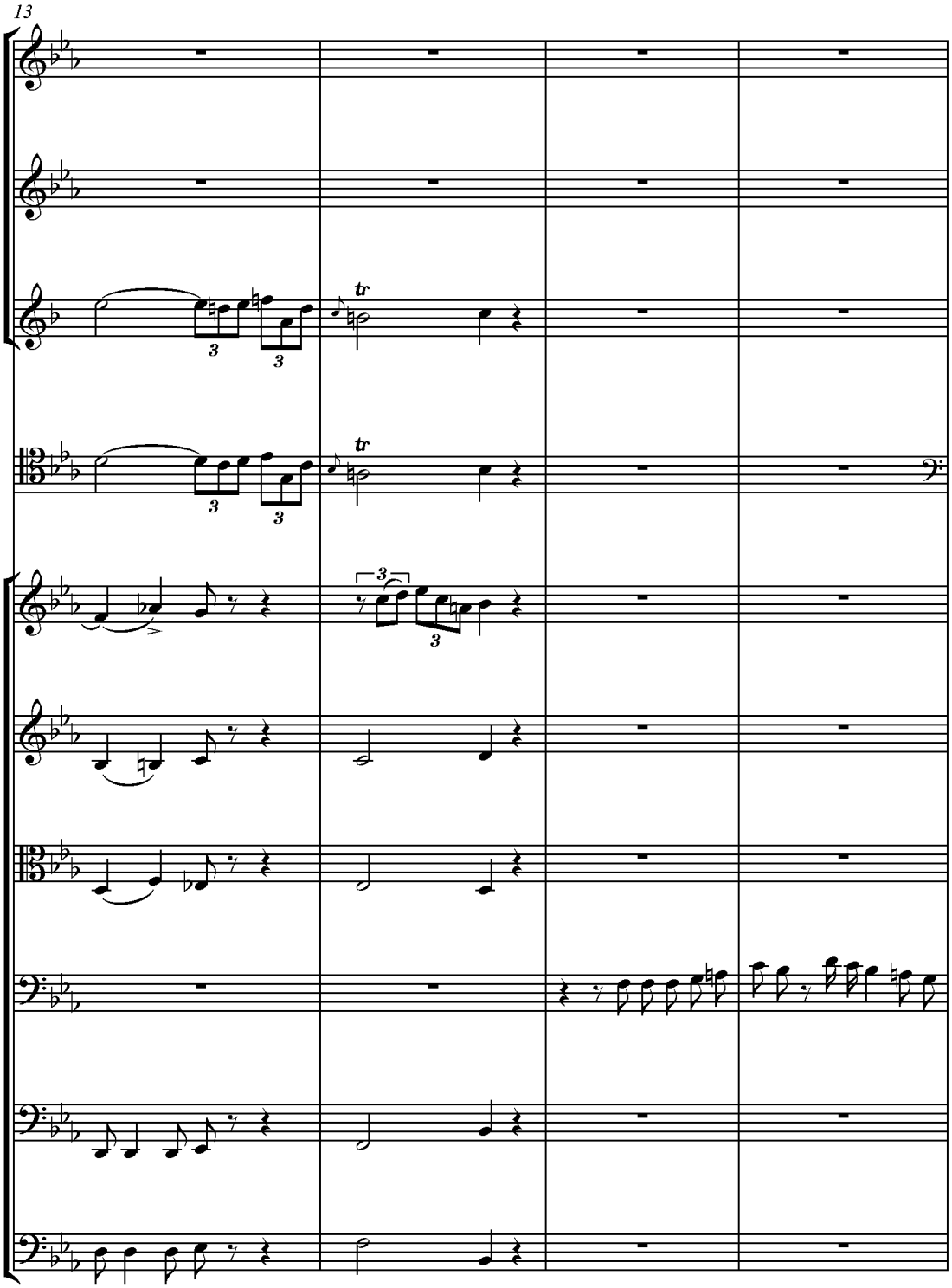
Allegro následující kompozice je rovněž fugou doprovázenou vokálním hlasem.

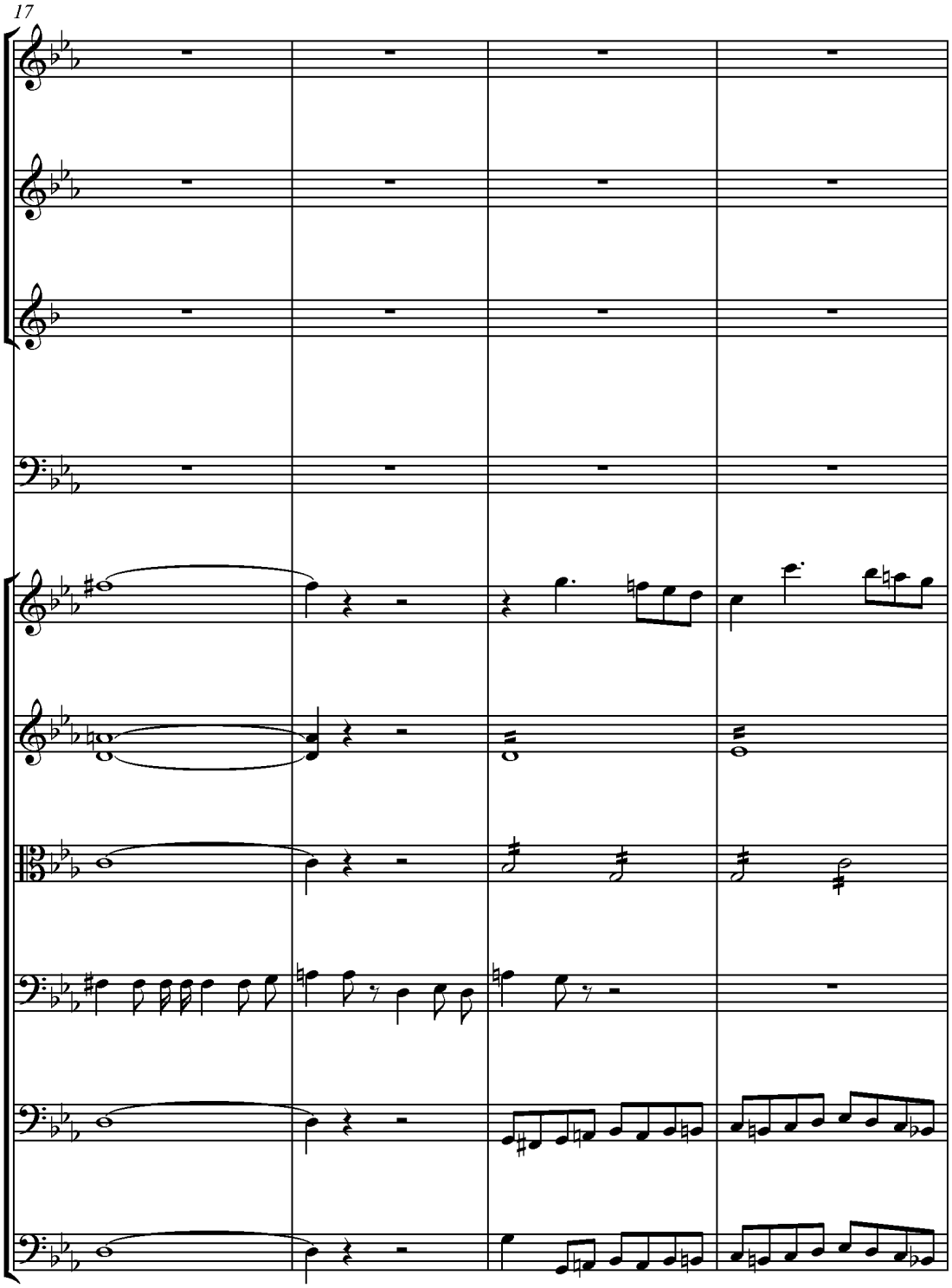
Třetí příklad

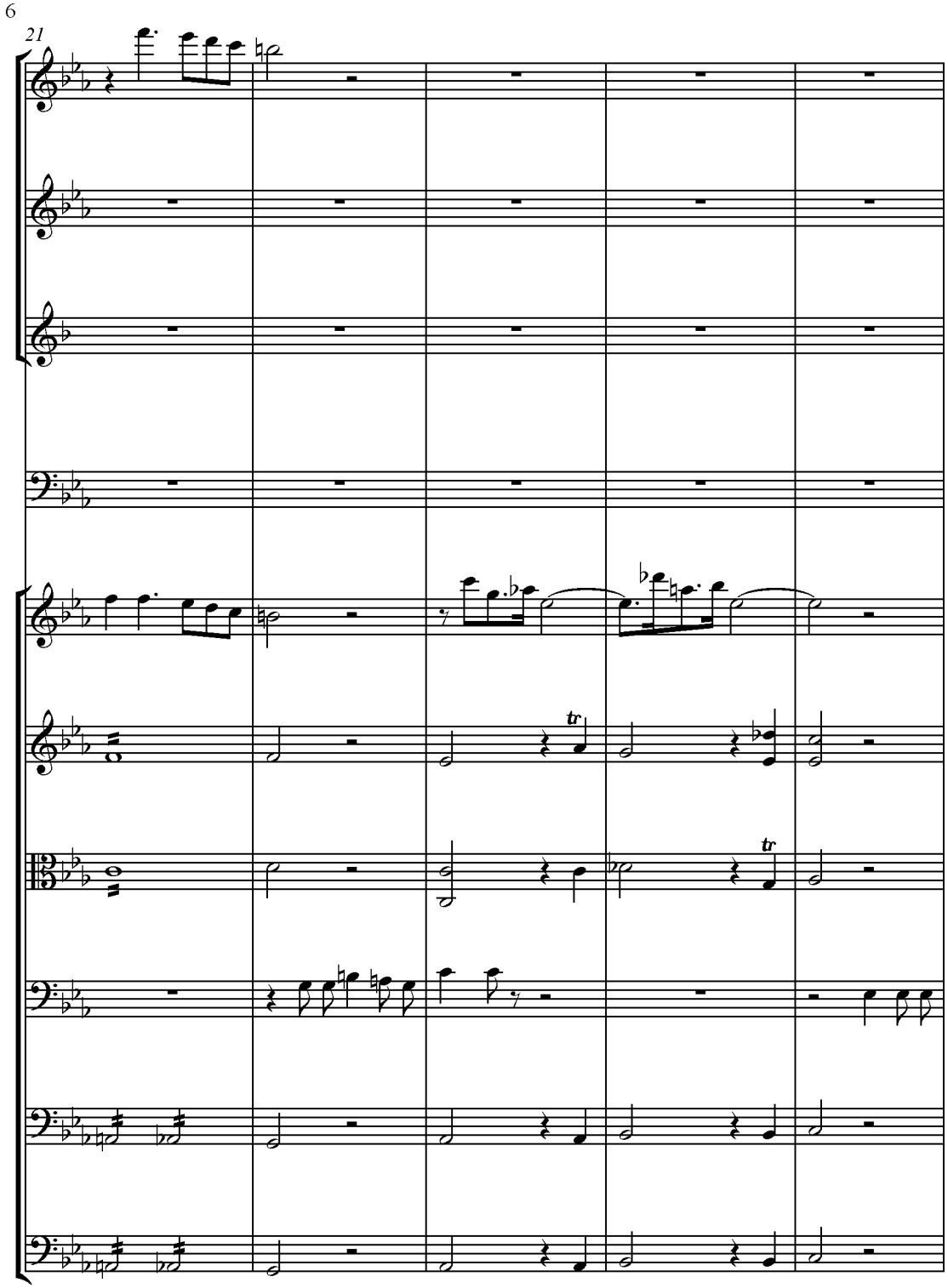

Fl
Ob
Cl
LR
V 1
V 2
Viola
Vc
Vc
Cb

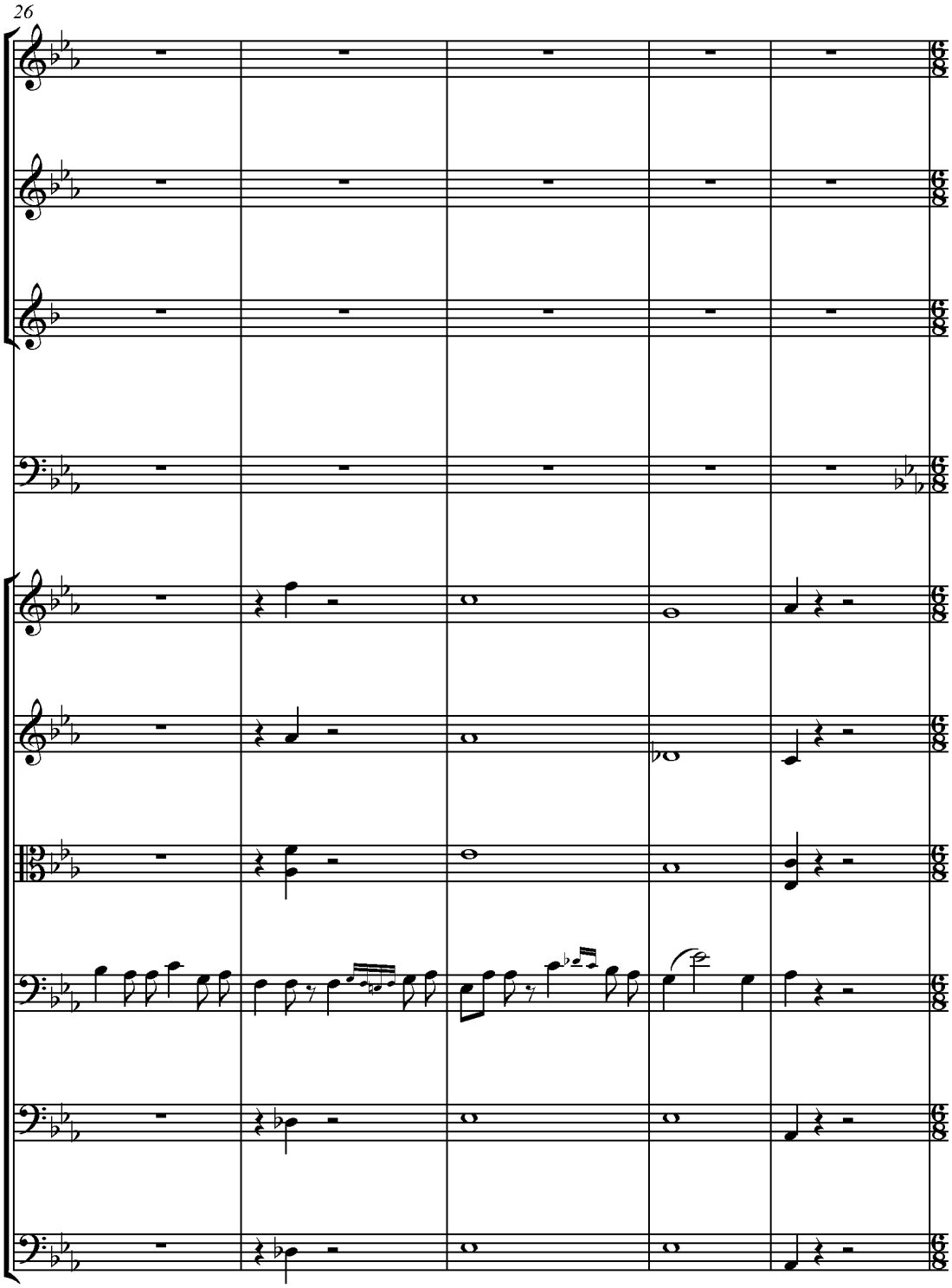

2
5
tr
3
3

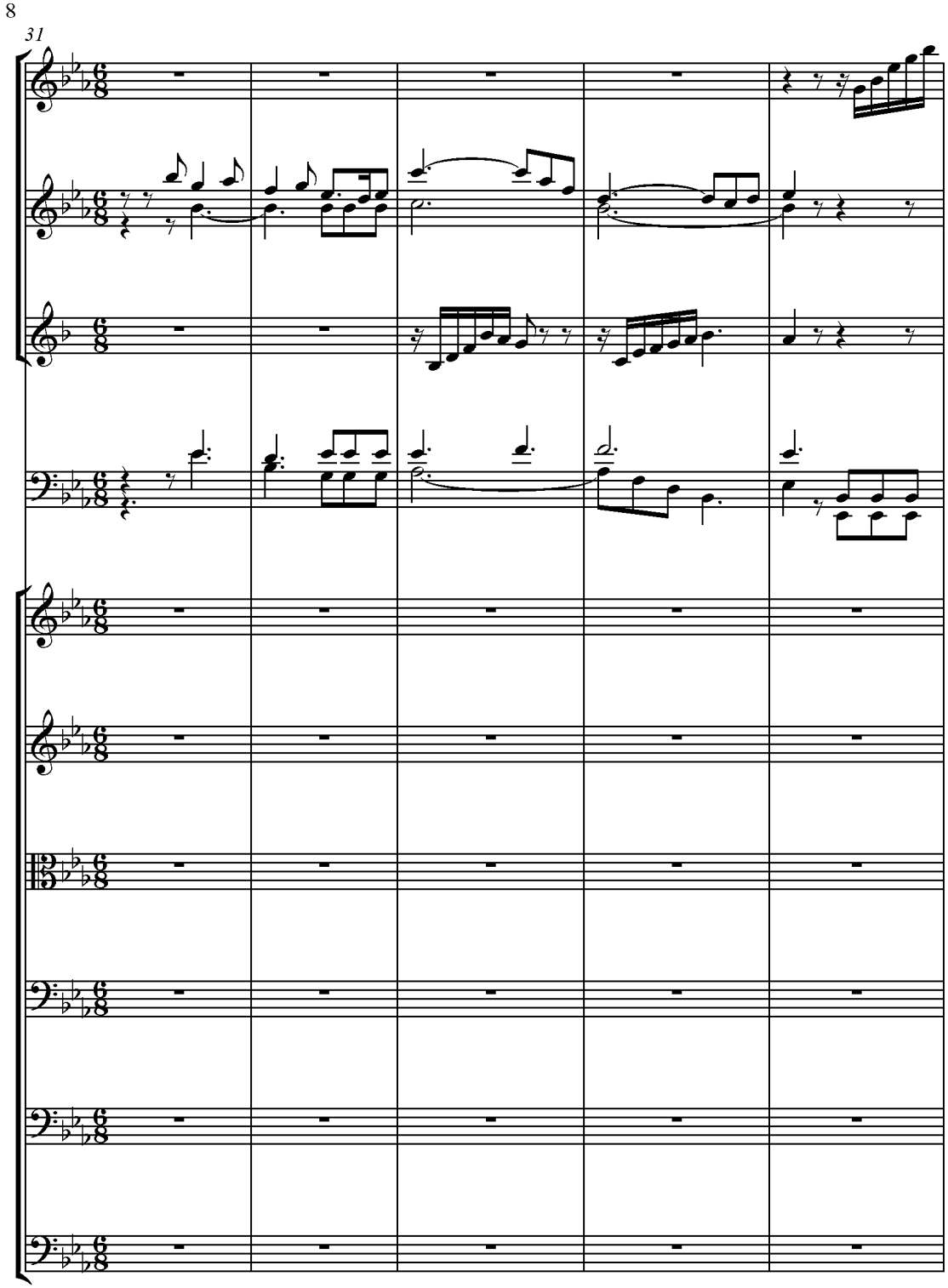

9


13
tr
tr


17


6
21
tr
tr


26



Příklad 524

Jak jsme již poznamenali, předcházející kompozice je scéna, jejíž část Allegro je doprovázena fugou.

Tato kombinace je rovněž nová a z hlediska realizace patří k nejchoulostivějším a nejobtížnějším, neboť zde jde o *pravidelnou árii*, která má svůj motiv, své pokračování, svoji kombinaci, a v níž hlas nesmí být obětován fuze, jinak by nebylo záslužné ji dělat.

Text této scény je rovněž od Metastasia a je ze stejného díla jako předcházející uvedený sbor v příkladu č. 523. Velekněz Joad zpívá v jeruzalémském chrámu poté, co se rozhodl dosadit na trůn nového krále Joase. Pro takovou árii je velmi důležité zvolit správná slova, situaci a zpívající postavu.

Árie musí být krátká, tudíž složená z několika málo veršů: nepříliš dlouhé fráze, charakter musí být odhodlaný a bez proměn. Situace musí být zajímavá důstojností postav.

Subjekt fugy (doporučuje se, aby byl jednoduchý) musí být velmi krátký a uvážlivě zvolený, aby vyjadřoval to, co se odehrává v duši zpěváka.

Expozice fugy bude v árii sloužit jako ritornel. Vytvoří se motiv a první díl árie, která bude ustavičně doprovázena subjektem fugy nebo jeho částmi. První díl bude zakončen krátkým ritornelem. Prvních osm až dvanáct taktů druhého dílu árie bude sloužit k návratu jejího motivu, po němž bude následovat přibližně šestnáct až dvacet taktů vhodných pro zakončení. Kompozici bude ukončena ritornelem. Tento druhý díl bude doprovázen na způsob prvního. Bez ohledu na árii je třeba, aby v orchestru probíhala úplná fuga.

Nota bene: Pozorně prozkoumejme, jakým způsobem se v obou předcházejících fugách zachází s dechovými nástroji. Tímto způsobem je můžeme také kombinovat při doprovodu vokální fugy celým orchestrem.

VI.

O chorálu doprovázeném instrumentální fugou

Pravidelná fuga může doprovázet také chorál. Při realizování tohoto úkolu musíme dodržovat následující zásady:

1. Vybereme chorál. Rozdělíme ho do několika frází mezi šesti až dvanácti takty podle smyslu textu.
2. Fuga může být dvojitá nebo jednoduchá. Subjekt musí být krátký a volný.

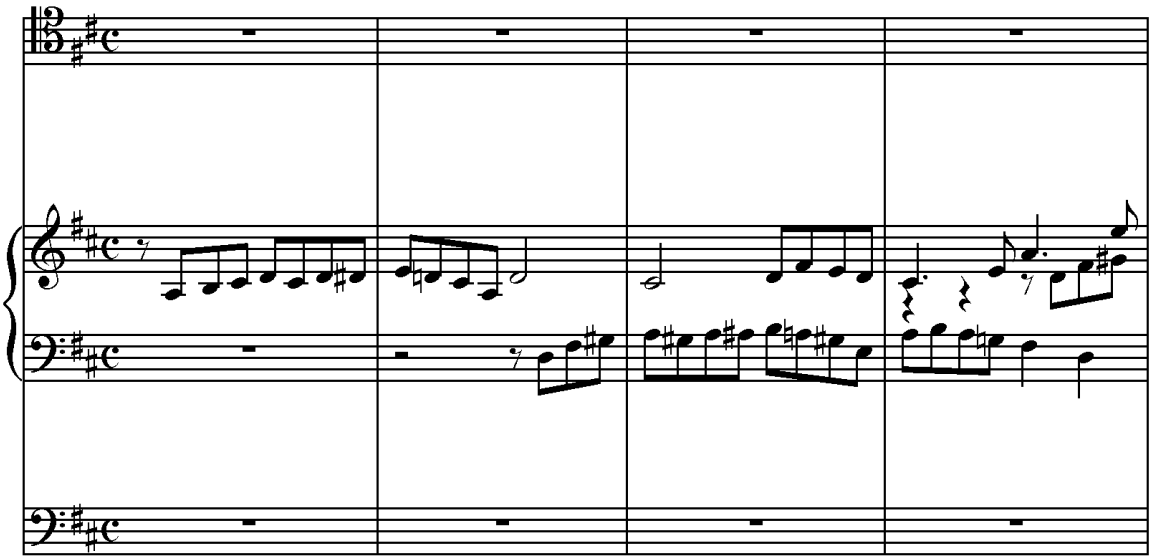
3. Nejprve vytvoříme expozici fugy. Potom uvedeme první frázi chorálu buď v tenorovém, nebo basovém klíči. Domníváme se, že chorál by měl být zpíván *v unisonu*. Po několika taktech pauzy, které sbor udělá (ale při pokračování fugy) pokračuje chorál, to znamená, že necháme zaznít druhou frázi. Po této druhé frázi uděláme ještě několik pauz. Znovu pokračujeme chorálem a tak dále až do konce.
4. Přibližně jako v předcházejících dvou příkladech stále doprovázíme fugovým způsobem chorál subjektem, nebo dvěma subjekty.
5. Využíváme pauzy, které se nacházejí mezi různými frázemi chorálu, abychom vytvořili těsny, imitace a krátké epizody.
6. Snažíme se chorál zakončit fugou. K tomu účelu můžeme prodloužit dva nebo tři poslední tóny chorálu.

Fuga musí být čtyřhlasá, ale harmonie má buď čtyři, nebo pět akordických hlasů. Pokud je pětihlasá, musí být chorál s fugou natolik zkombinován, aby oba společně utvářely harmonii pěti akordických hlasů jako v obou následujících příkladech. Když chorál doprovázíme jednou vokální fugou, bude toto pravidlo přísné. Ale při doprovodu instrumentální fugou může být chorál pokládán (z hlediska harmonie) za zcela volný hlas a tudíž může s jedním ze čtyř hlasů fugy tvořit následné oktávy.

Ještě je nutné poznamenat, 1) že chorál v žádném případě nesmí sloužit jako bas k instrumentální harmonii a 2) že instrumentální fuga musí být po všech stránkách dokonalá, dokonce i při vynechání chorálu.

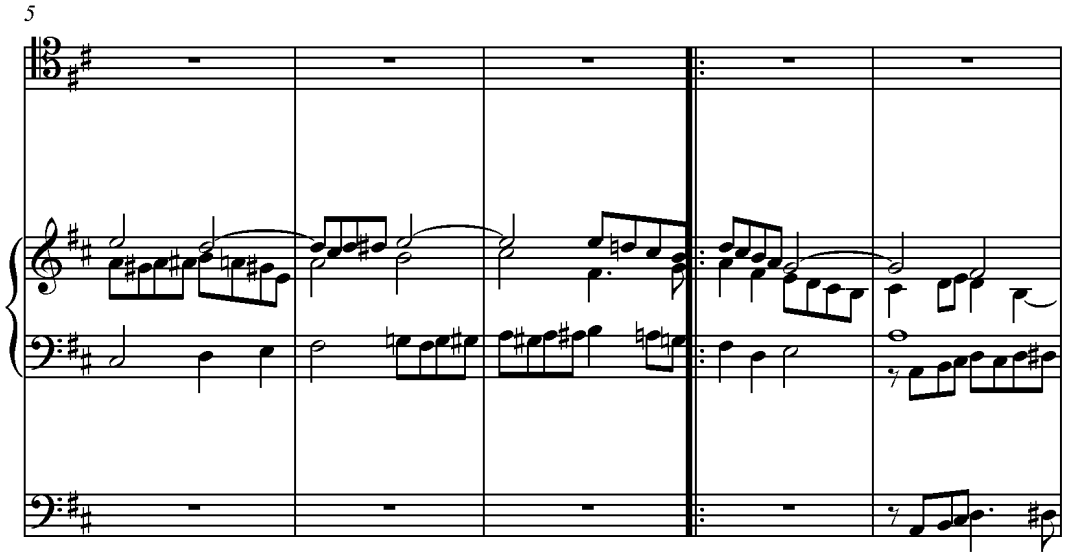
Dále si předvedeme dva příklady tohoto úkolu vytvořené na stejný chorál.

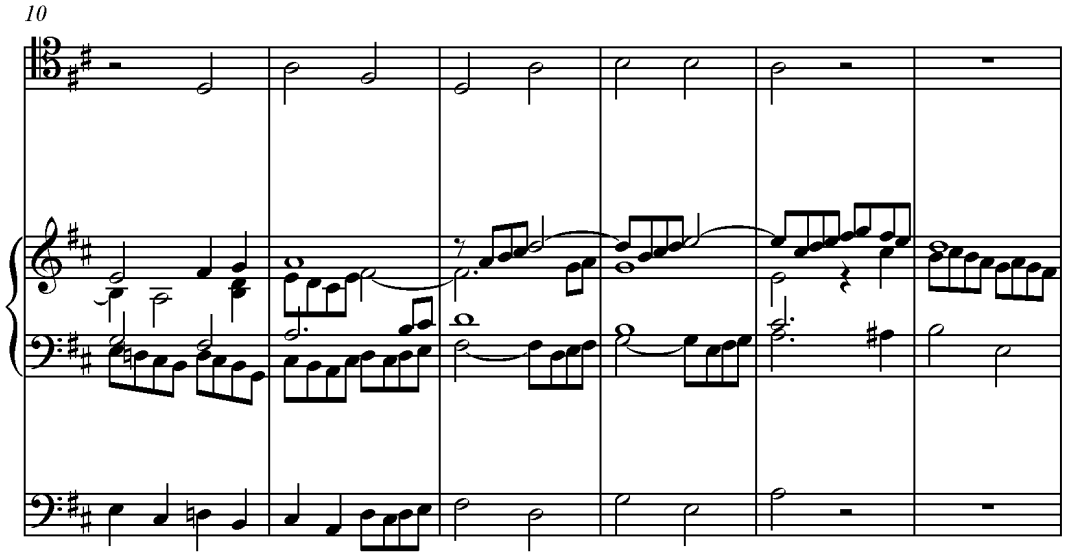
Č. 1 - Instrumentální fuga doprovázející chorál[105]

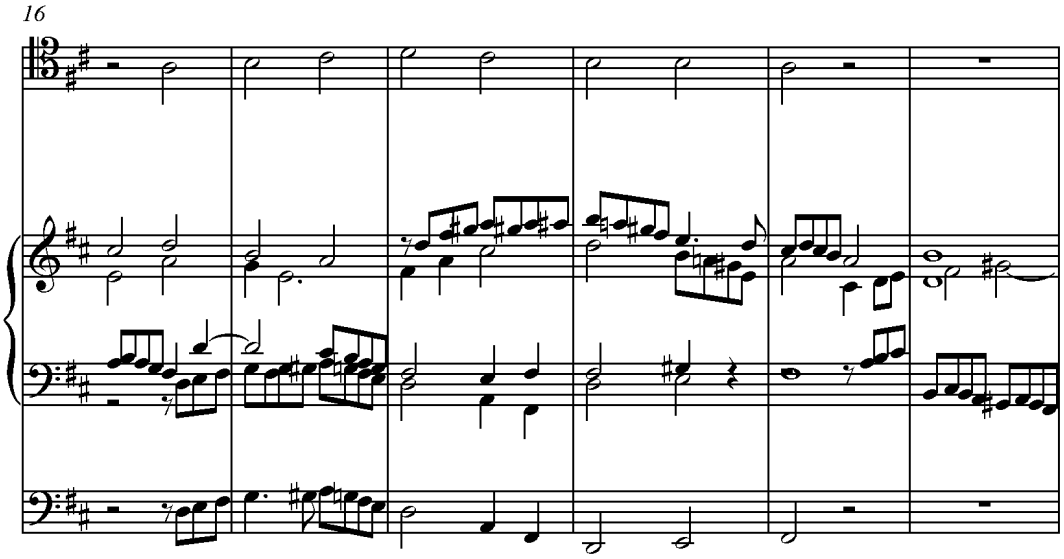


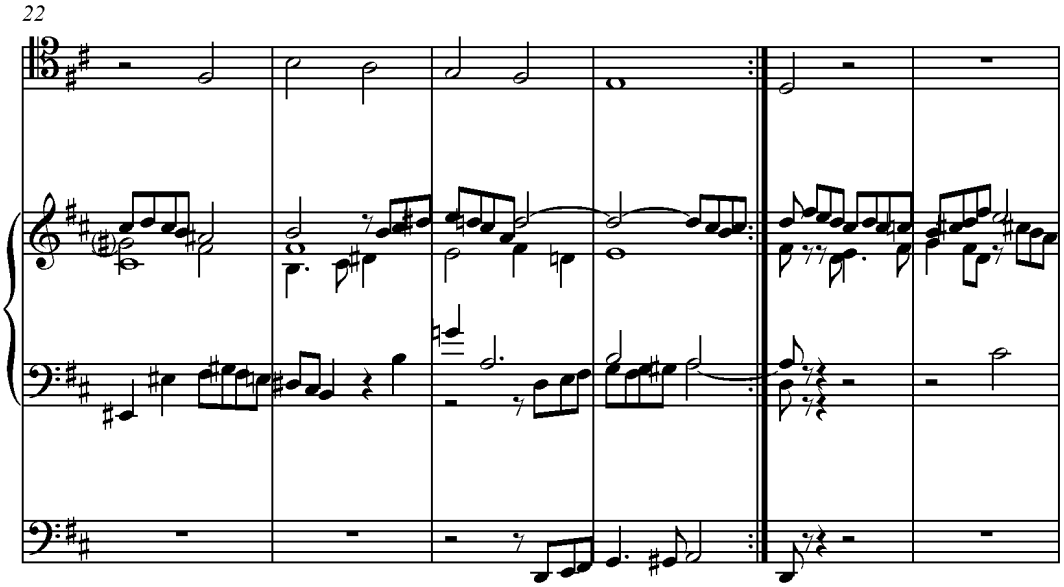
[105] Tady je opakování kvůli textu. Při provedení fugy bez chorálu se vypustí. Je patrné, že tato fuga je pro varhany.

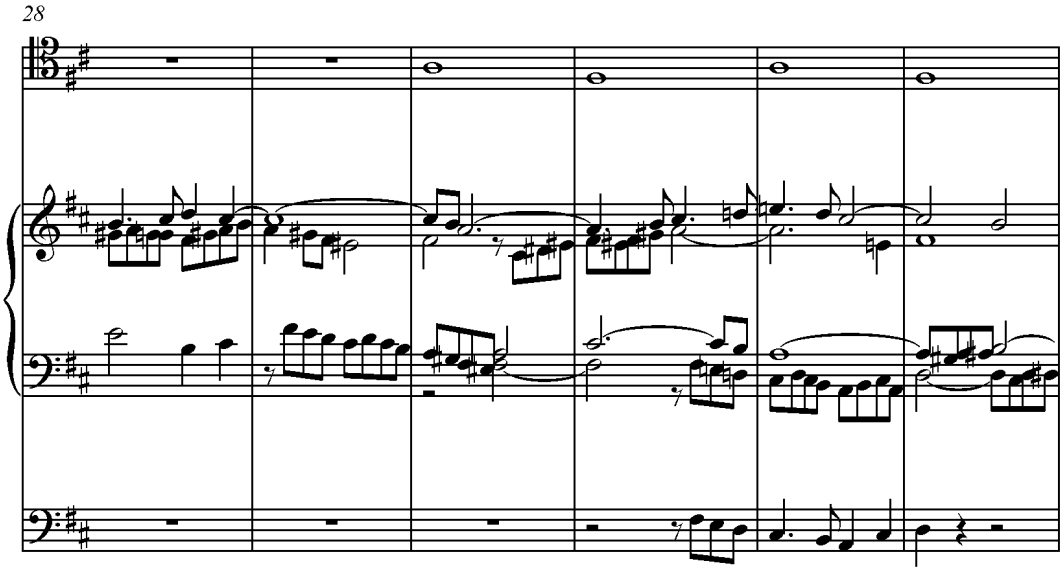
2

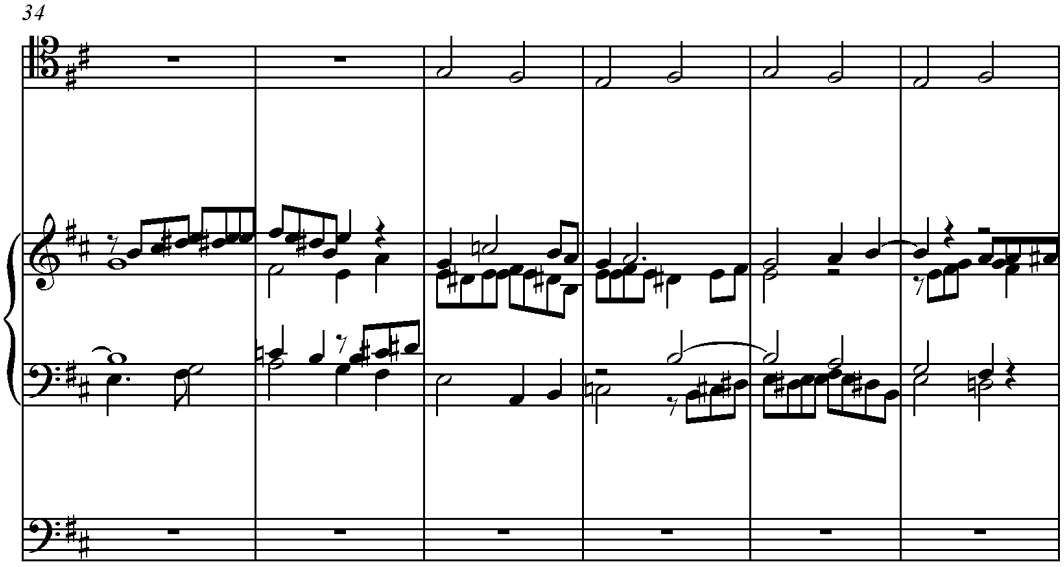


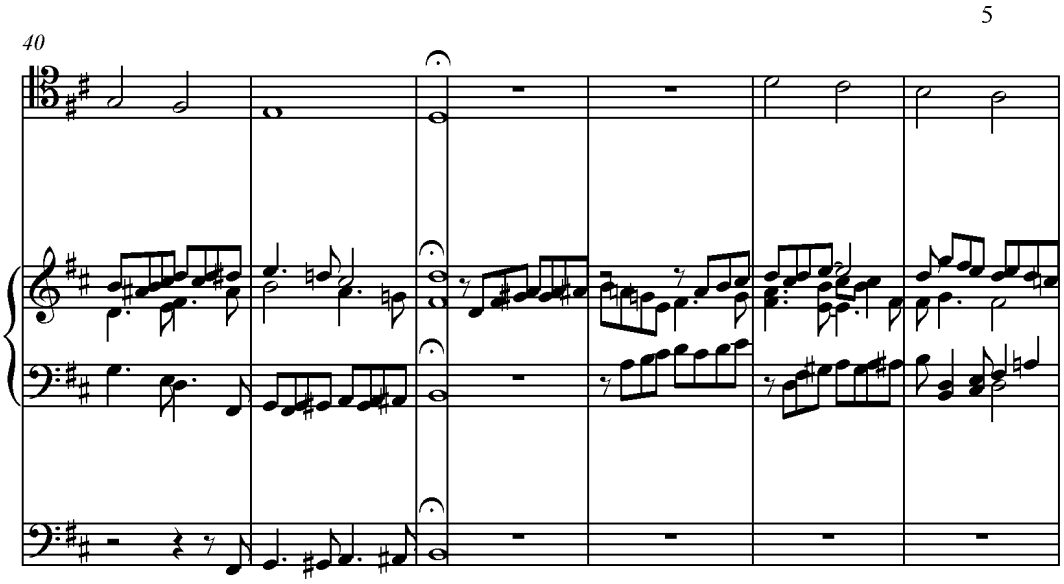


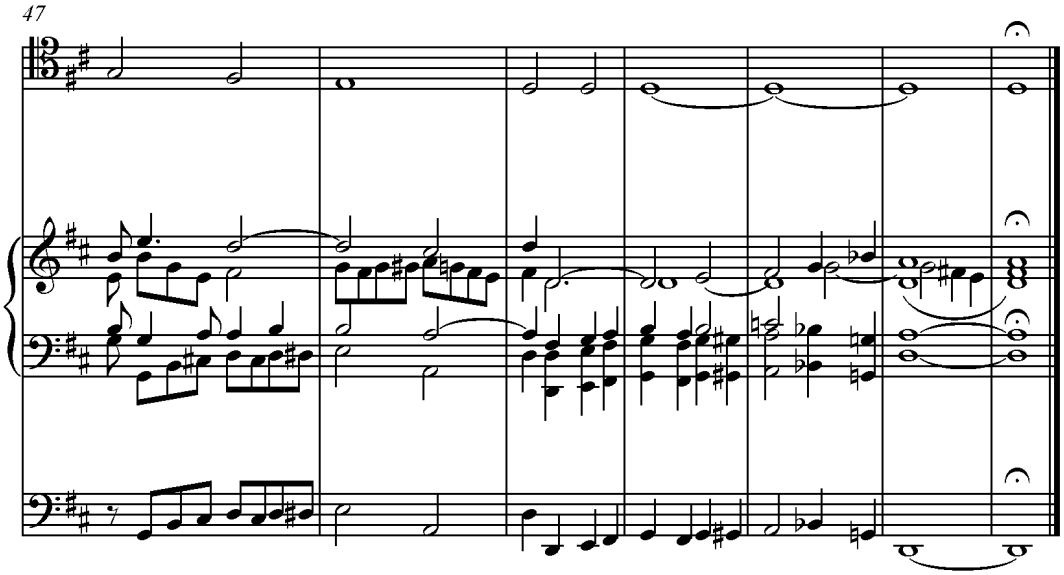

16


22


28

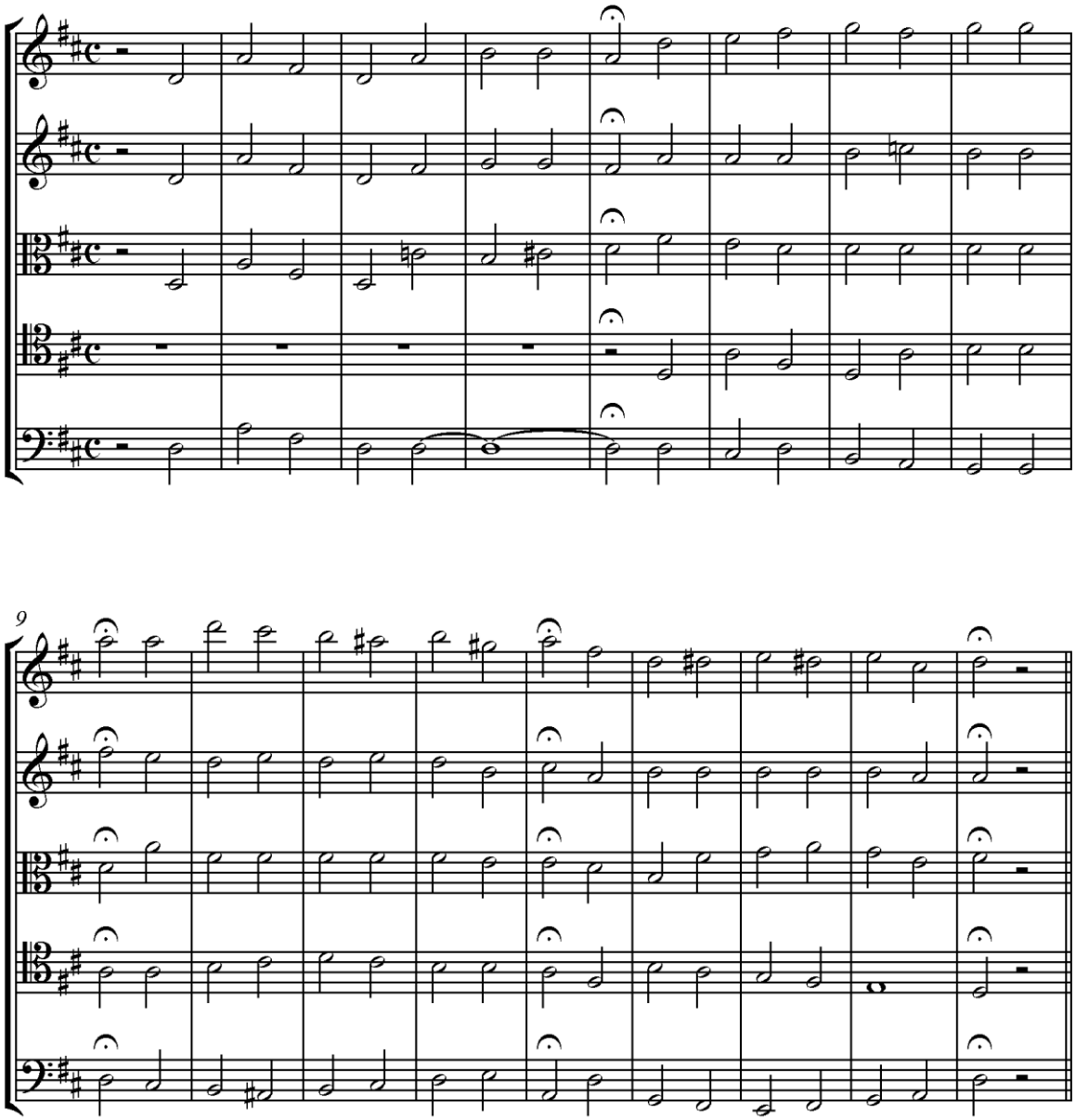

34



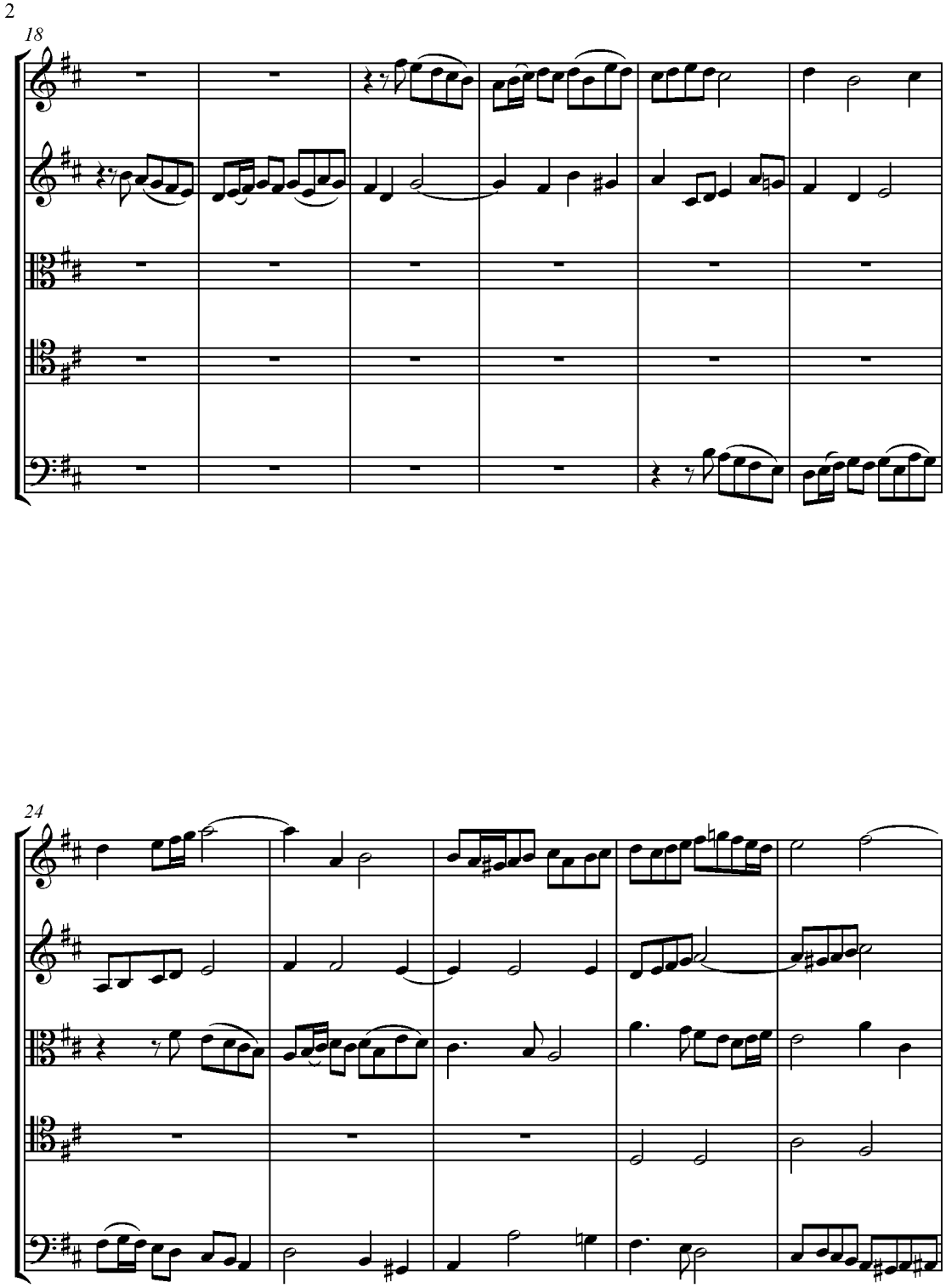


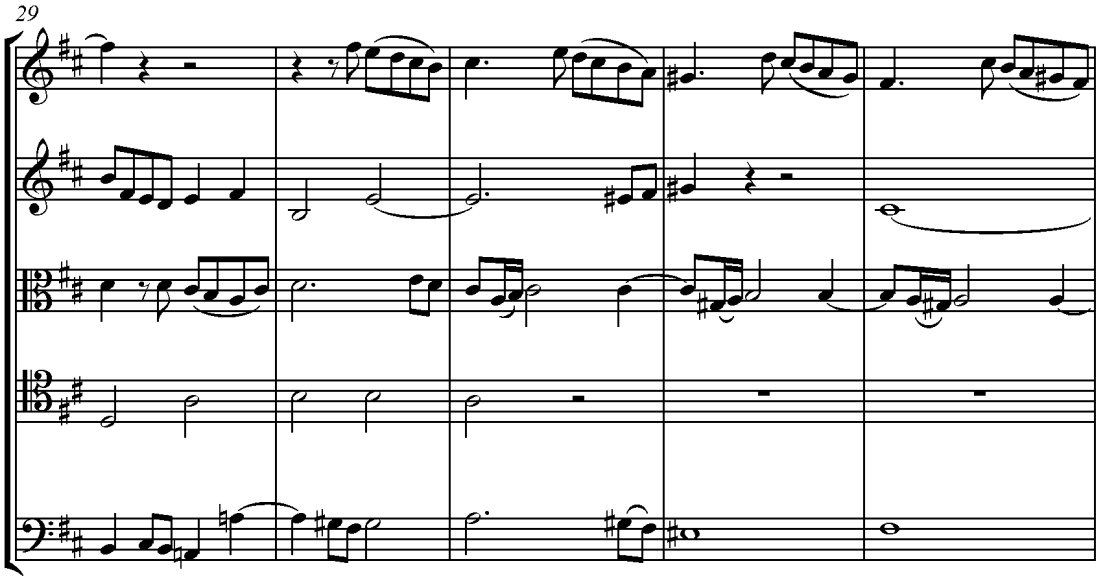
Příklad 525

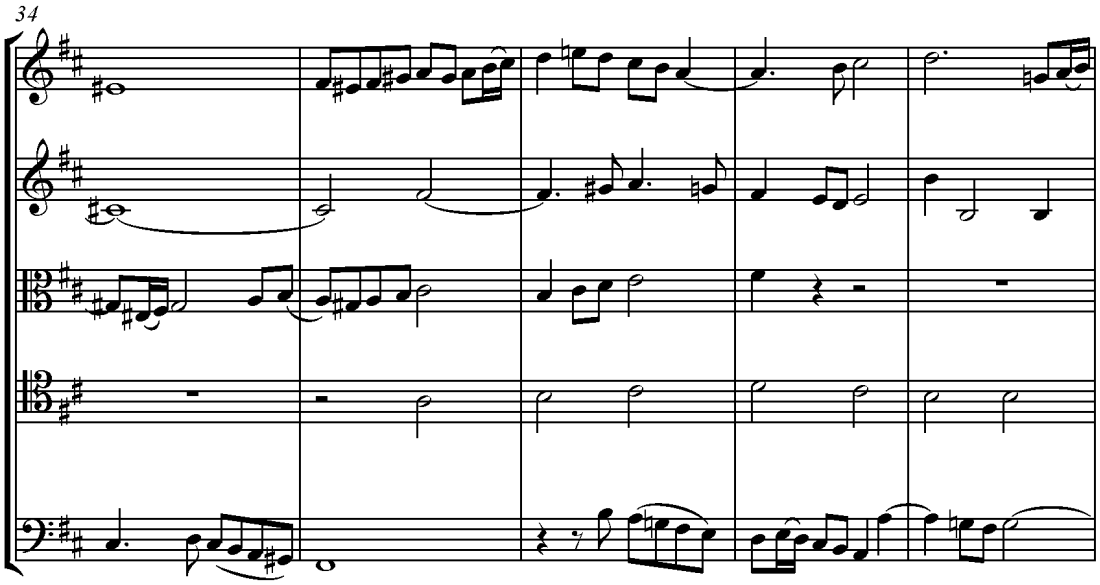
Č. 2 - Instrumentální fuga na stejný chorál[106]

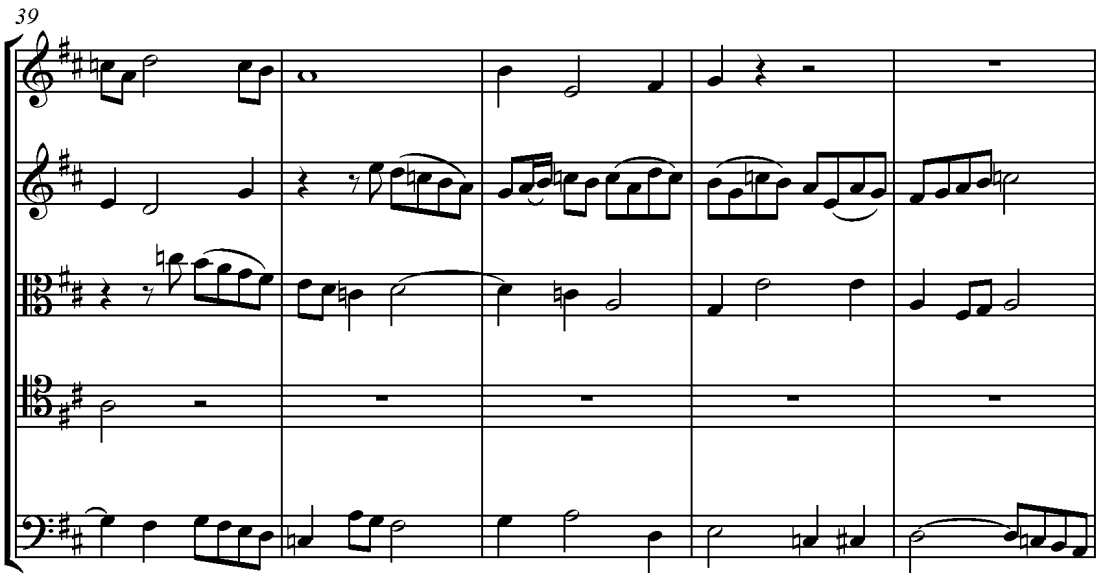


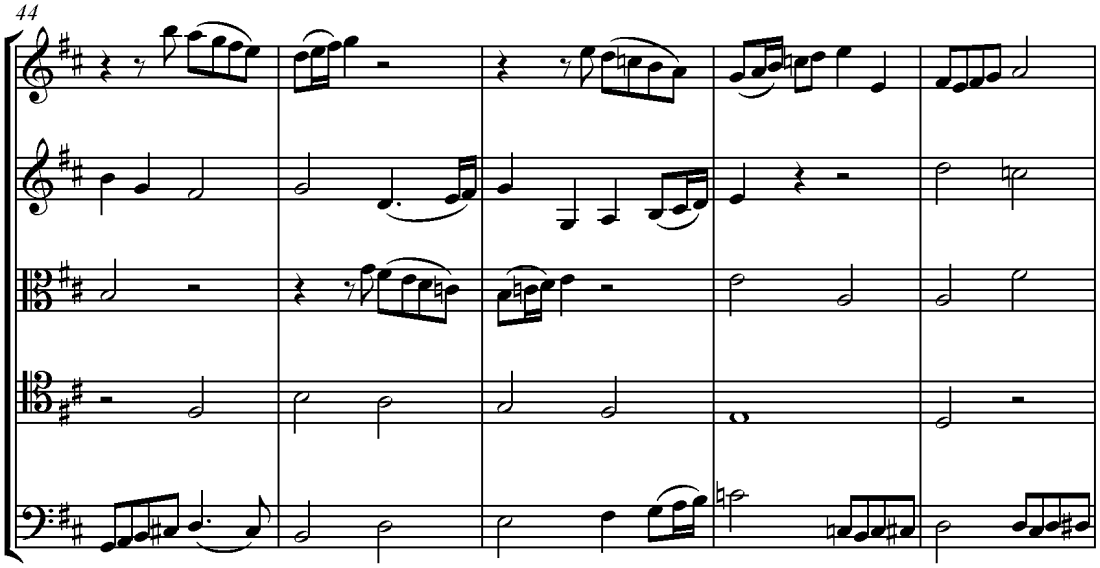
[106] Zdvojení chorálu v oktávách nalezneme také jako realizaci tohoto úkolu například v Mozartově opeře *Kouzelná flétna*.

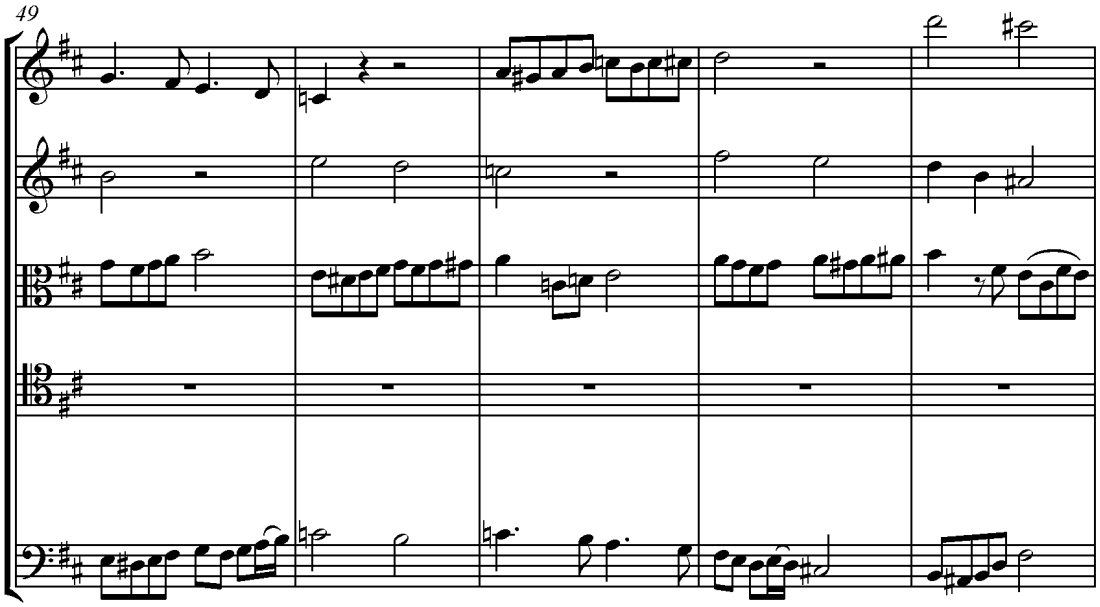

2
18
24

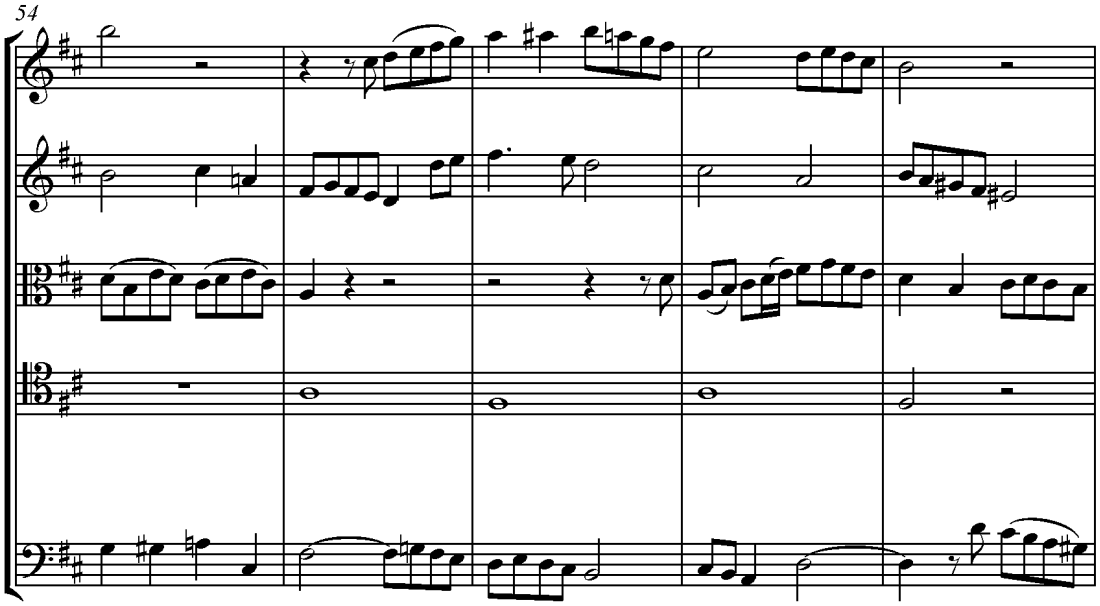

29

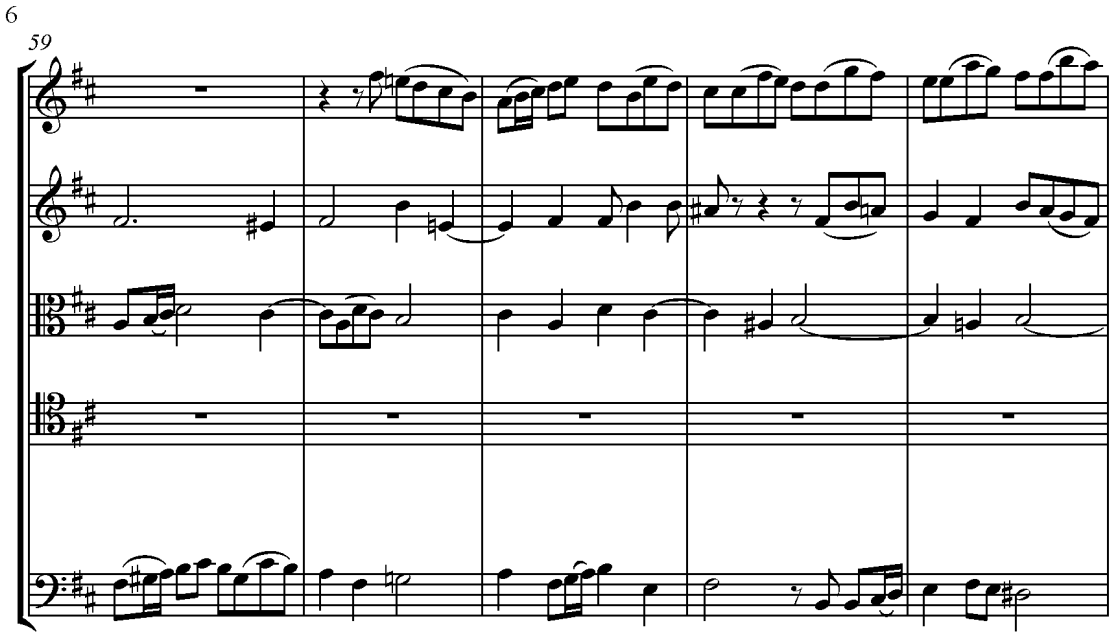

34

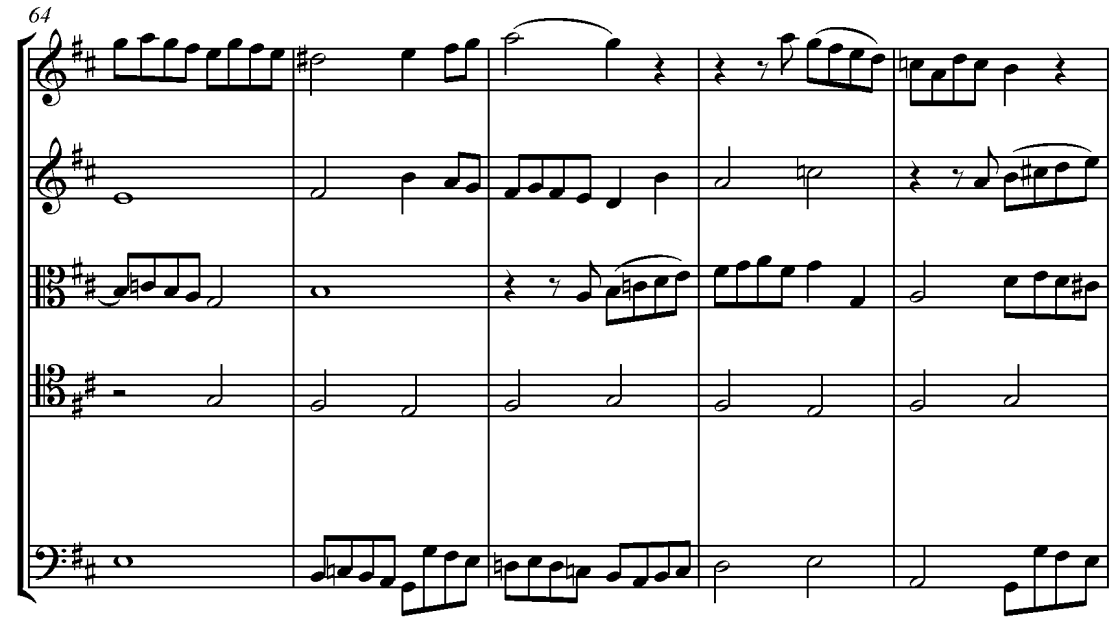

39

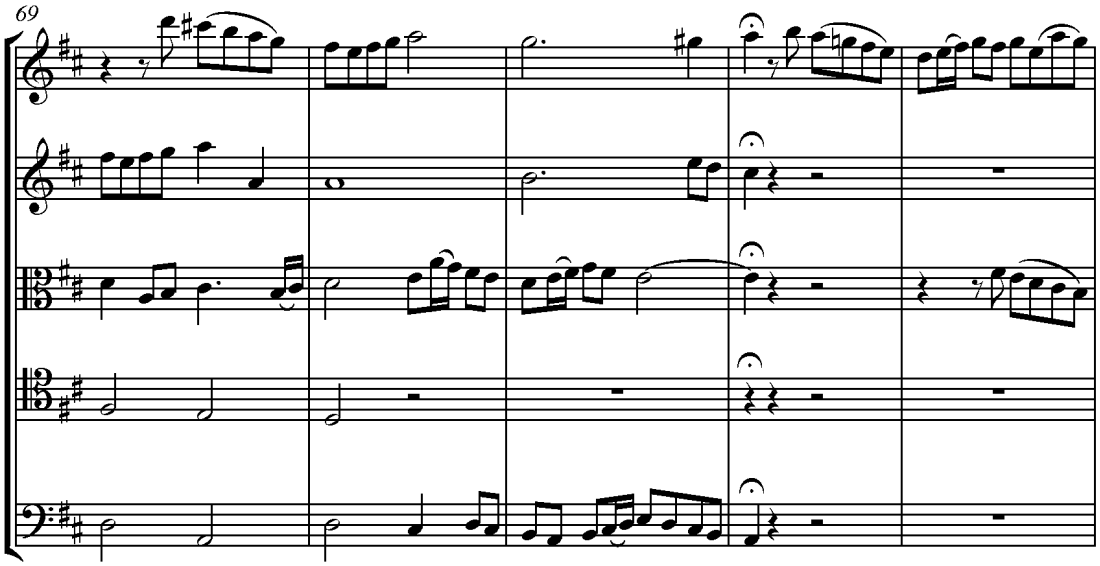

44

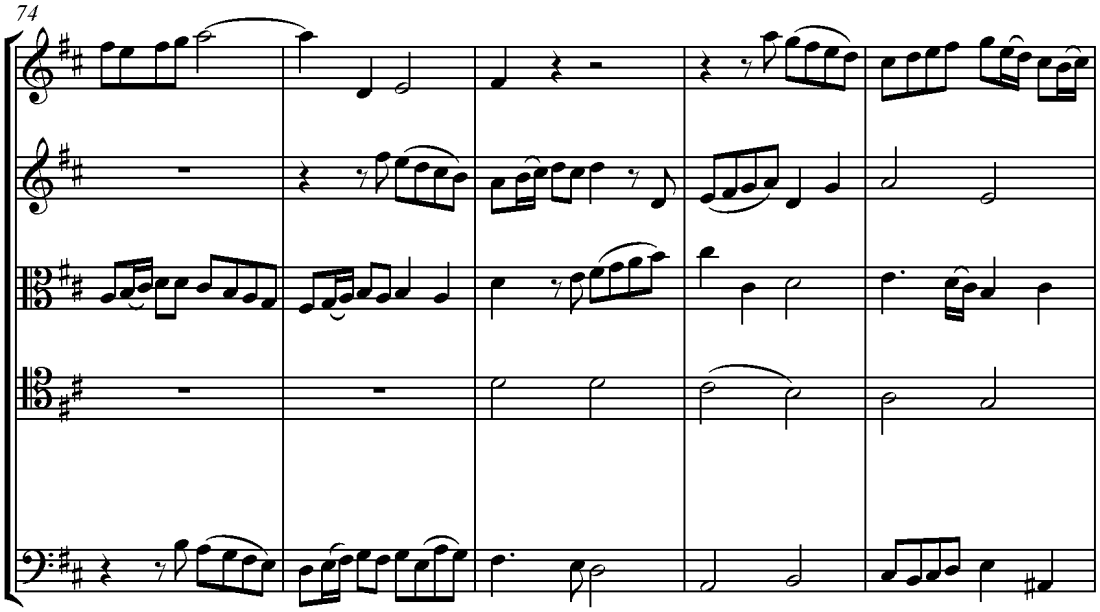

49

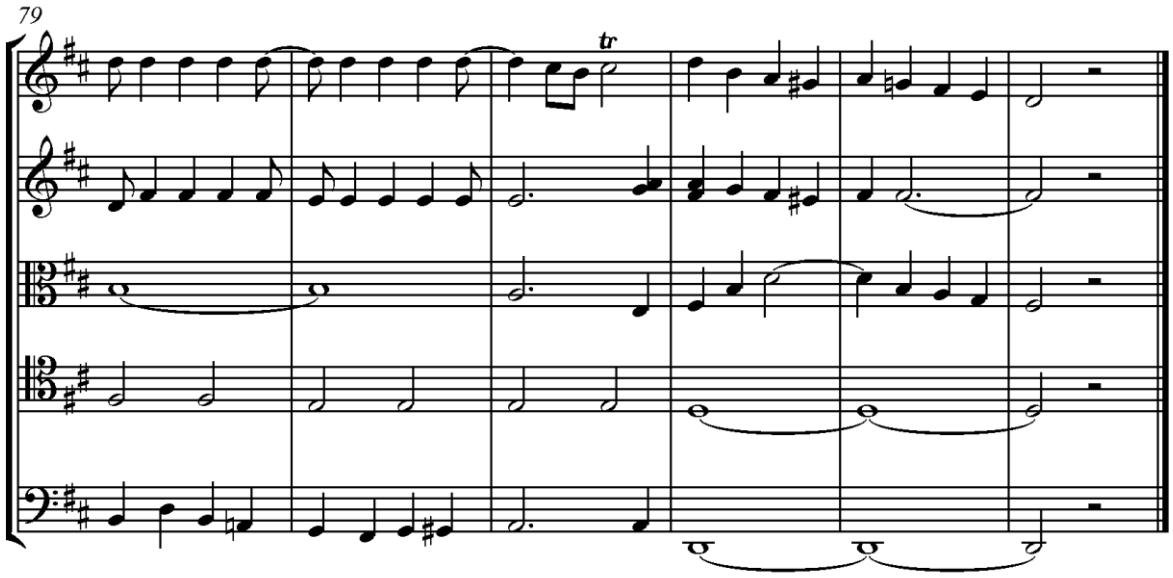

54


6
59


64


69


74



Příklad 526

VII.

O způsobu podkládání textu pod vokální fugu, neboli o parodii fugy[107]

Skladatelé v každé době a zemi vždy pro tvorbu vokálních fug vybírali málo slov. Dbali mimo jiné na to, aby zvolili pouze taková slova, která obsahují dlouhé slabiky, v nichž se nacházejí samohlásky *a* a *e*, které umožňují, aby se na každé z nich použilo hodně tónů. Bez tohoto opatření je z následujících důvodů takřka nemožné vytvořit vokální fugu.

1. Tvoří se a vždy se může utvořit fugový subjekt na text, který obsahuje krátký smysl, sentenci, nebo pouze zvolání atd. Ale skladatel je při tvoření fugy nucen dát text stranou pod podmínkou, že se k němu vrátí po dokončení své práce, protože není možné vytvořit všechny kombinace, jež fuga vyžaduje a přitom se současně zabývat textem. Proto se vokální fuga komponuje bez textu (právě tak jako instrumentální fuga), s výjimkou fugového subjektu nebo subjektů. Co z toho vyplývá? Že je třeba zasadit několik slov (která jsme vybrali) pod každý hlas fugy, neustále je opakovat a udělat hodně tónů na *e* nebo na *a*. Ale z tohoto zcela

[107] Slovo *parodie,* které je využito v této kapitole, znamená (podle řecké etymologie) *ve srovnání se zpěvem*, to také znamená propojení textu s melodií.

barbarského způsobu parodování hudby, který se neshoduje ani s francouzským vkusem, ani s genialitou jeho jazyka, potom vyplývá, že nemůžeme komponovat fugy na francouzský text.

2. Pokud skladatel (aby neopakoval stále stejná slova a pokaždé neprotahoval samohlásku) použije víc slov než je obvyklé - například použije čtyři alexandríny nebo čtyři desetislabičníky, nebo také jen osmislabičníky -, jak by potom mohl vhodně umístit tolik textu pod každý hlas předem vytvořené fugy, zachoval správnou prozódii, nevytvořil s textem protismysl atd.? Když by například potřeboval deset slabik a nalezl pouze šest a obráceně. Když by potřeboval dlouhou slabiku a nalezl by dvě krátké, když by fuga vyžadovala pozastavení a text by si vynucoval jít dál.

Existuje pouze jeden prostředek, jak francouzský text vhodně podložit pod vokální fugu. Jedinou možností je vytvoření parodované fugy někým, kdo je naučený dobře parodovat hudbu. A pokud se to nemůže vždy udělat pravidelnými verši, nechť se to udělá volnými verši lyrické poezie, nebo s nerýmovanými verši, nebo dokonce s dobrou prózou. Není obtížnější parodovat každý hlas fug, než parodovat ansámblovou kompozici, sbor, árii nebo celé finále.[108]

Obecné poznámky o fuze

Fuga je zcela umělým výtvorem, který je naplněn kombinacemi, jež je nutné uvážlivě. Nesmí se stát pouhým výtvorem inspirace a génia. Nicméně zcela nevylučuje (jak se domnívají mnozí školometi) vkus, fantazii a génia. Vyžaduje ovšem *hluboké cítění harmonie* (jaké měl slavný Händel), bez níž bude fuga vždy pouhým tělem bez duše.

Fuga v pojetí, které se dělá již staletí, má *výrazný nedostatek*. Není *ani frázovaná, ani rytmizovaná*. Skutečná hudba je jazykem, který sleduje a musí sledovat principy správně vytvořeného projevu. Musí tedy postupovat od fráze k frázi, od periody k periodě, protože jinak by byla neurčitá a působila by zmateně (viz naše pojednání o melodii). Tyto fráze a periody (jak v hudbě, tak v řečnictví) jsou různě dlouhé. Ale nemohou překročit určité hranice, aby se nestaly nesouvislé a barbarské. Představme si, nakolik je to možné, dvě nebo tři stránky projevu, který by ovšem spočíval v jedné jediné periodě. Bylo by možné ho

[108] Jeden z mých přátel Colomb-Ménard dokázal, že můžeme parodovat fugu stejně dobře jako každou jinou kompozici, protože právě on parodoval tříoktávovou fugu c moll v příkladu č. 520 na s.??.

pochopit, zhodnotit? Nuže, fuga způsobem, jímž spojuje myšlenky, rozvíjí je, přerušuje, proplétá a kříží, sama utváří pouze jednu periodu.

Forma fugy byla vynalezena v době, kdy hudba byla v plenkách a kdy nikdo neměl žádnou představu o její skutečné povaze, o jejím skutečném jazyku. Aby fuga získala novou zajímavost, musí se více hledat frázování a variování jejího materiálu epizodami, což vůbec není možné.

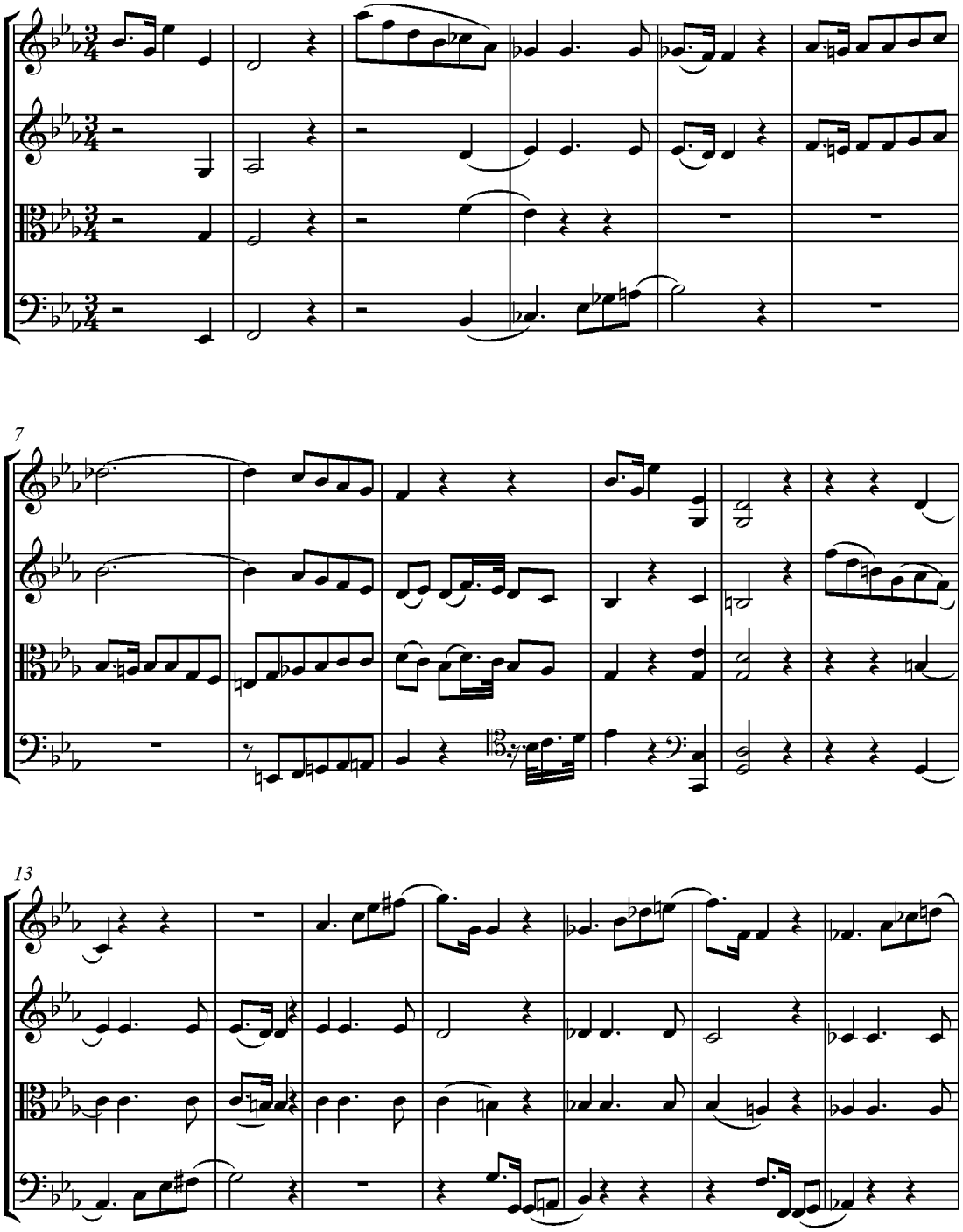
Za tímto účelem předkládáme následující návrh, který bychom mohli různě modifikovat a variovat podle povahy subjektu a epizod, i podle vkusu a geniality skladatele.

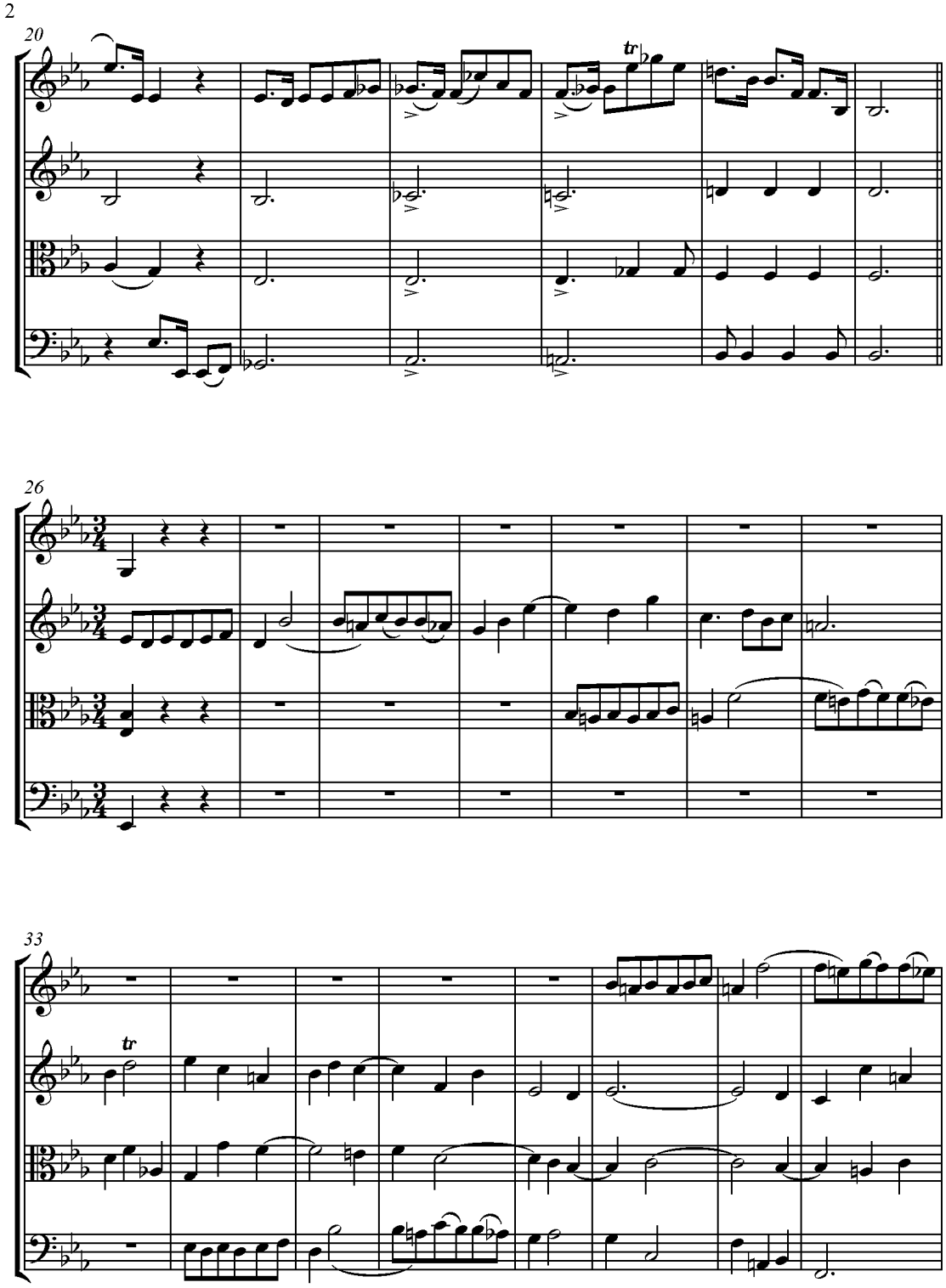
Návrh frázované fugy

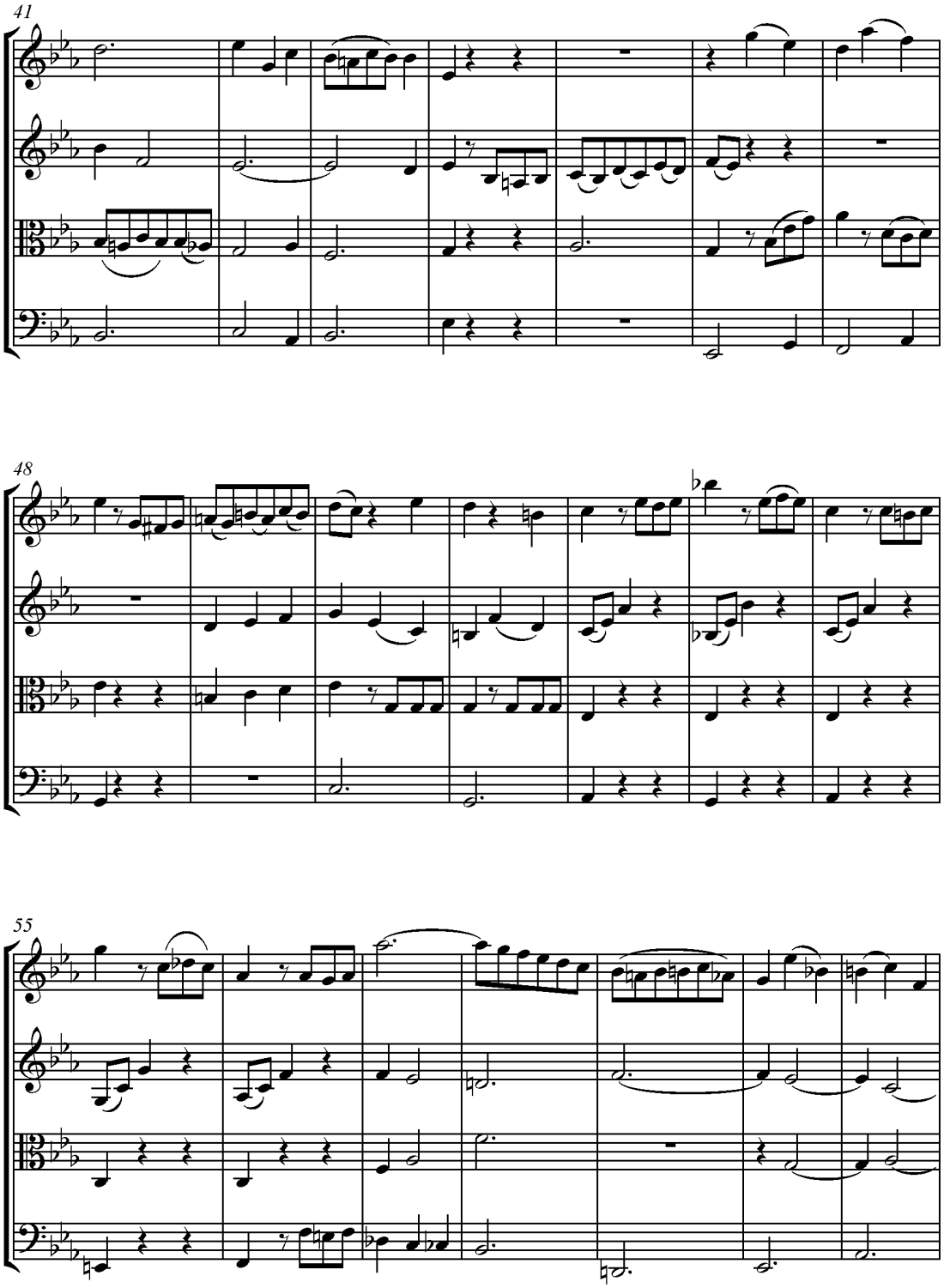
1. Expozice. Musí se vytvořit úplná perioda, to znamená pokud možno s dokonalou kadencí. Její délka by nemělo v tempu allegro překročit 24 taktů a v pomalém tempu 12 taktů.
2. Správně rytmizovaná a frázovaná epizoda s dokonalou kadencí. Mohla by mít mezi dvaceti až třiceti takty. Ale musela by být zkomponována z melodických figur, linií a nakonec i myšlenek, které by nebyly vytvořeny ze subjektu fugy.
3. Kontraexpozice následovaná několika částečnými rozvíjeními. Celek by musel tvořit novou periodu přibližně mezi dvanácti až šestnácti takty.
4. Epizoda, která by měla několik analogií s předcházející epizodou. Zakončovala by se dokonalou kadencí.
5. Fugový subjekt s imitacemi nebo první těsnou mezi dvanácti až nanejvýš šestnácti takty. Muselo by to utvářet novou periodu.
6. Epizoda pro odpočinek subjektu. Také by byla analogická s dvěma předchozími epizodami a utvářející více či méně pravidelnou periodu.
7. Imitace nebo druhá těsna s fugovým subjektem a také tvořící novou periodu.
8. Čtvrtá epizoda více nebo méně na způsob tří předcházejících, během níž by subjekt odpočíval.
9. Imitace, částečná rozvíjení nebo ještě třetí těsna se subjektem, následována prodlevou, kánonem a závěrem, nebo kodou.

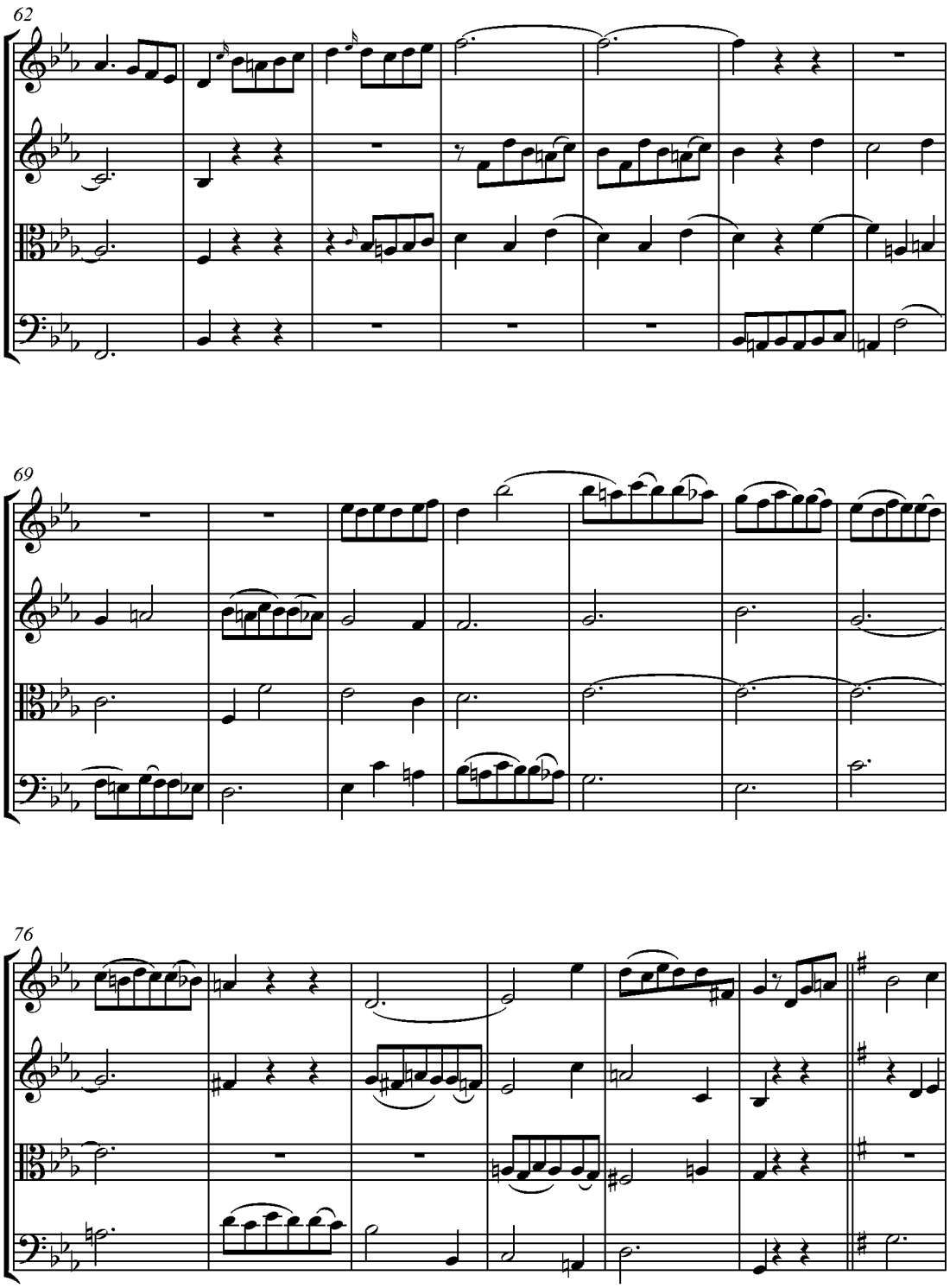
Je nutná určitá obratnost, abychom tyto fráze a periody od sebe odlišili, aniž bychom je vždy zakončovali dokonalou harmonickou kadencí, neboť značné množství kadencí by mohlo kompozici (jejíž zajímavost je vždy více harmonická než melodická) udělat příliš symetrickou a umenšit tak její vroucnost.

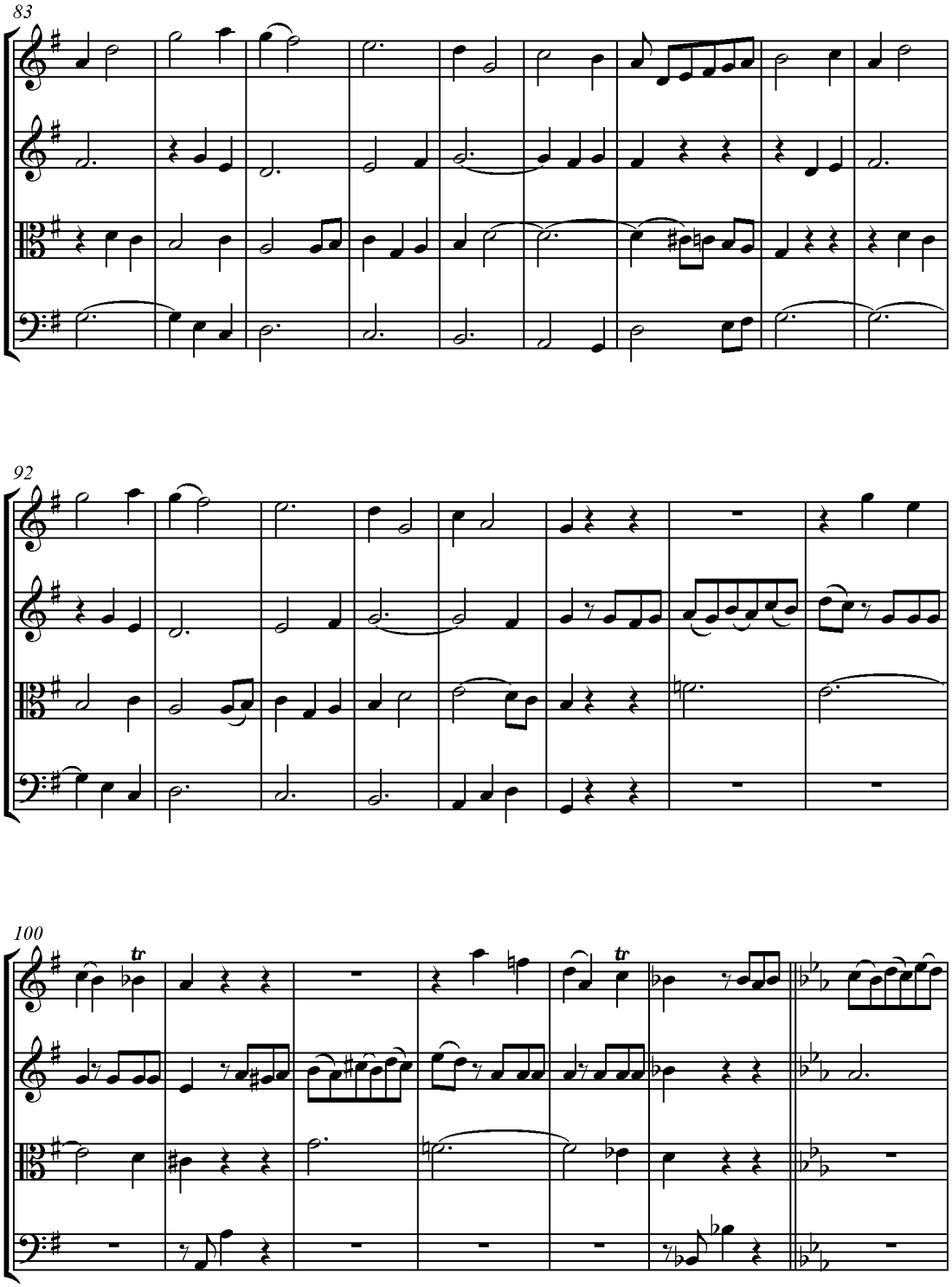
V příkladu č. 527 si předvedeme jednu fugu tohoto druhu, jíž předchází introdukce. Fuga je instrumentální.

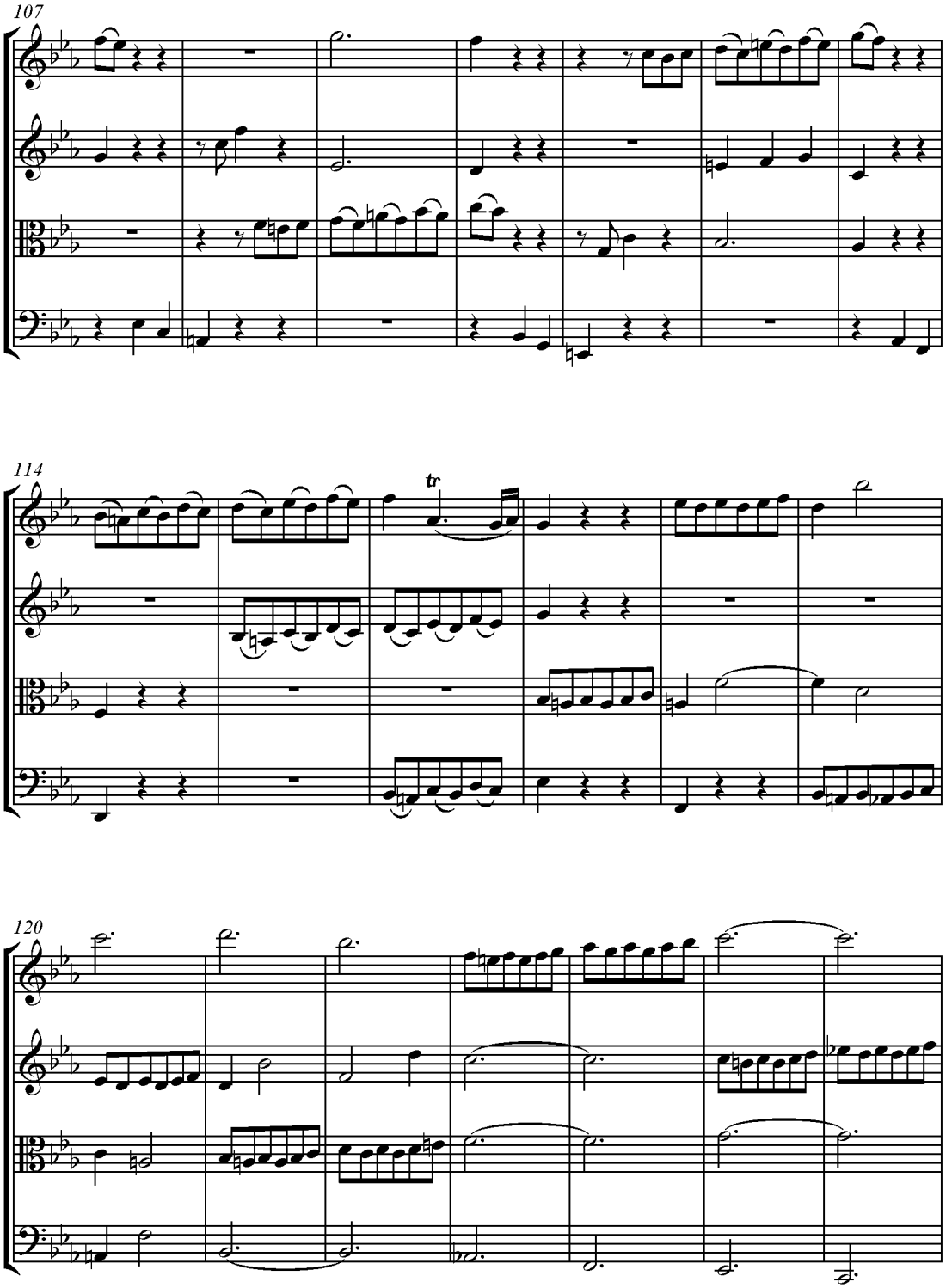


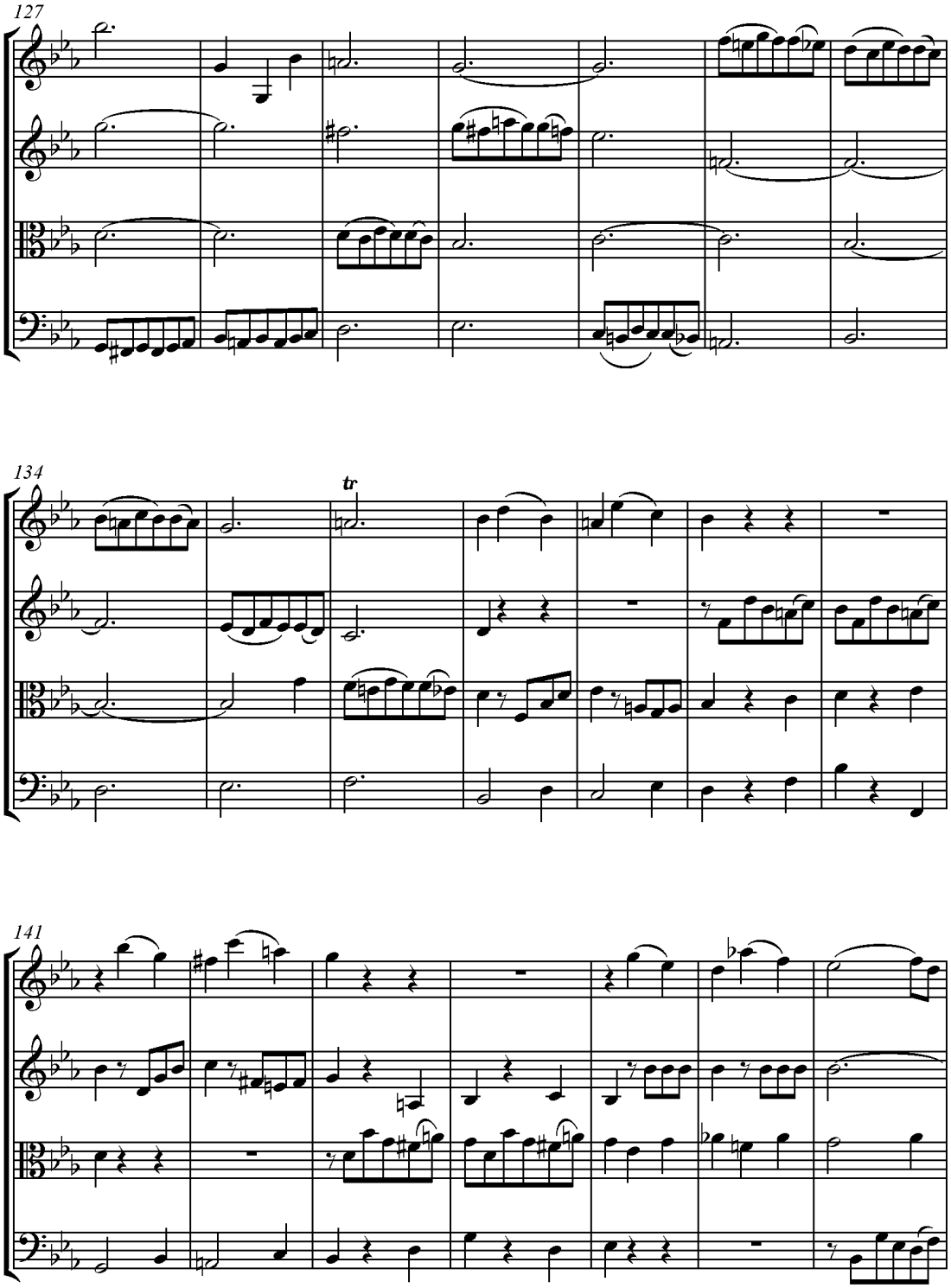

2
20
tr
26
33
tr

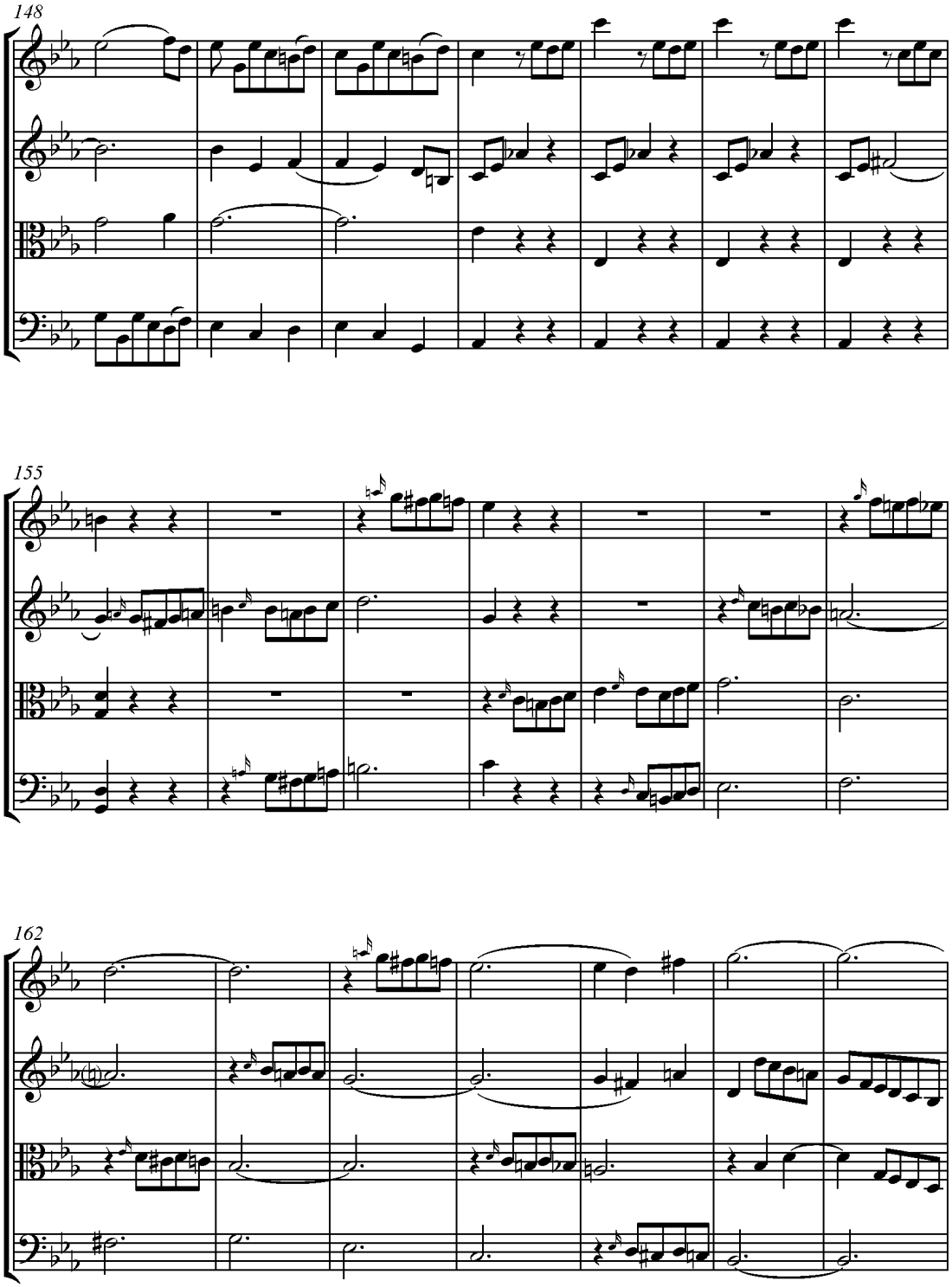

41
48
55

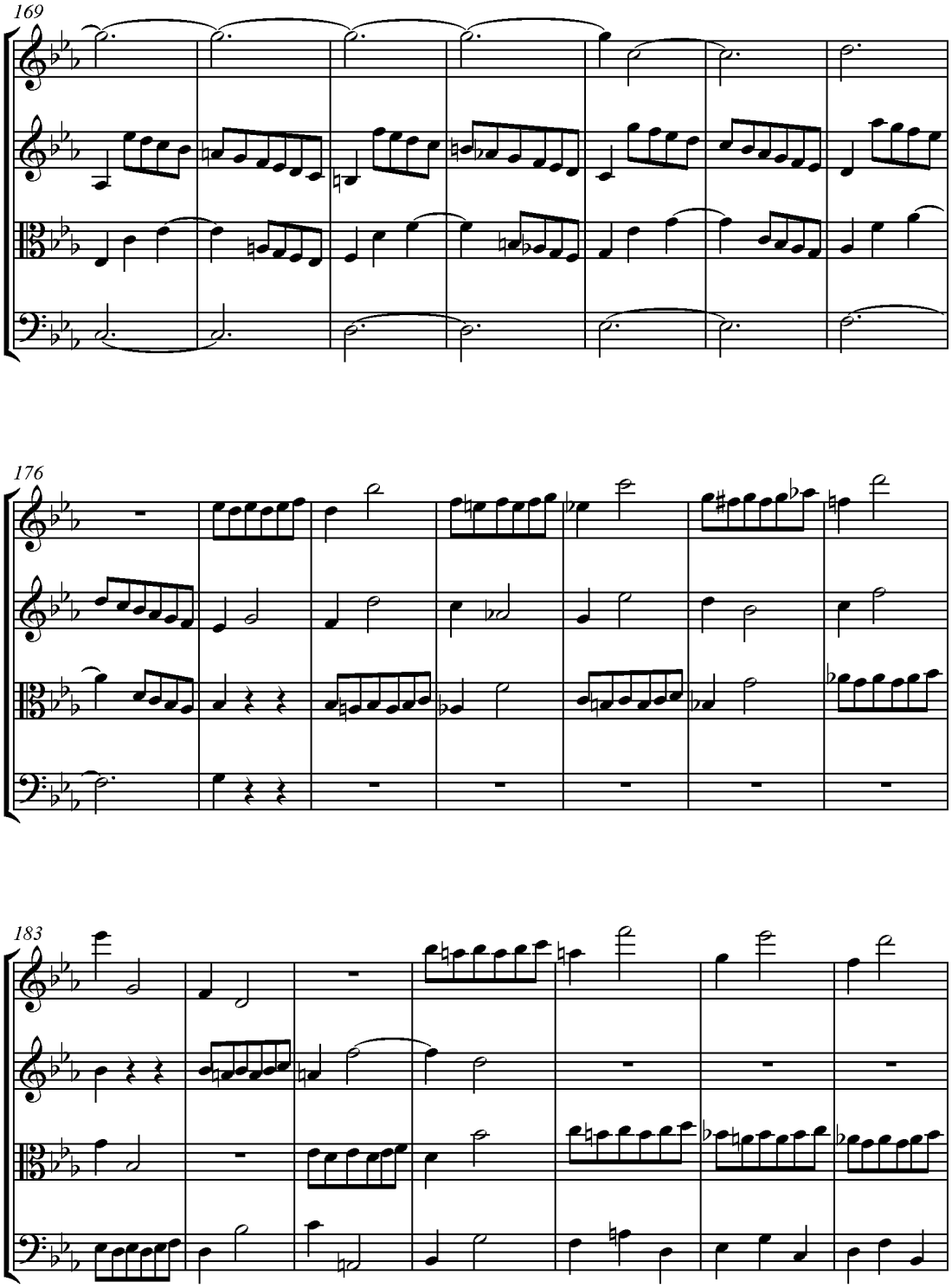

62
69
76

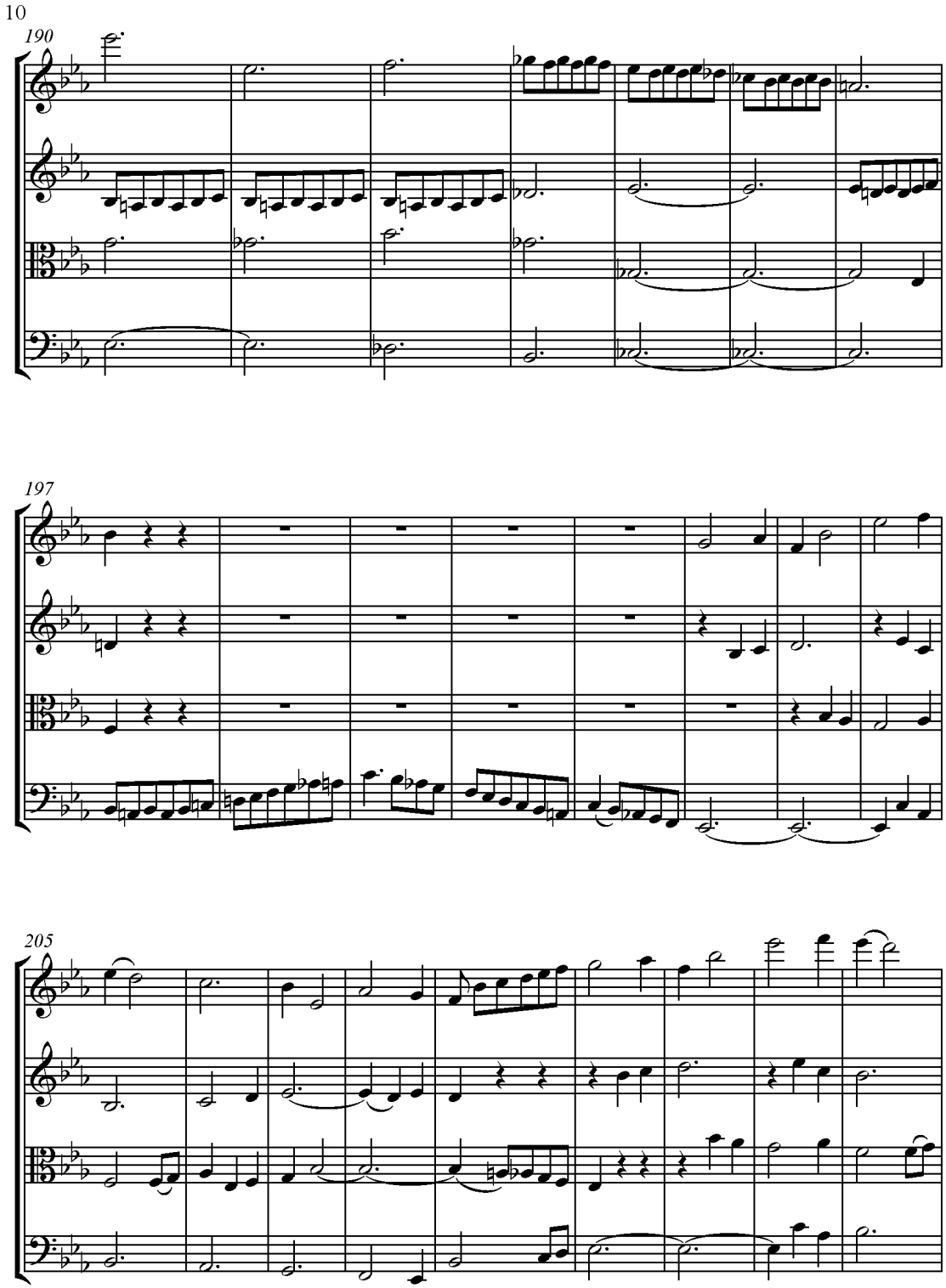

83
92
100
tr
tr

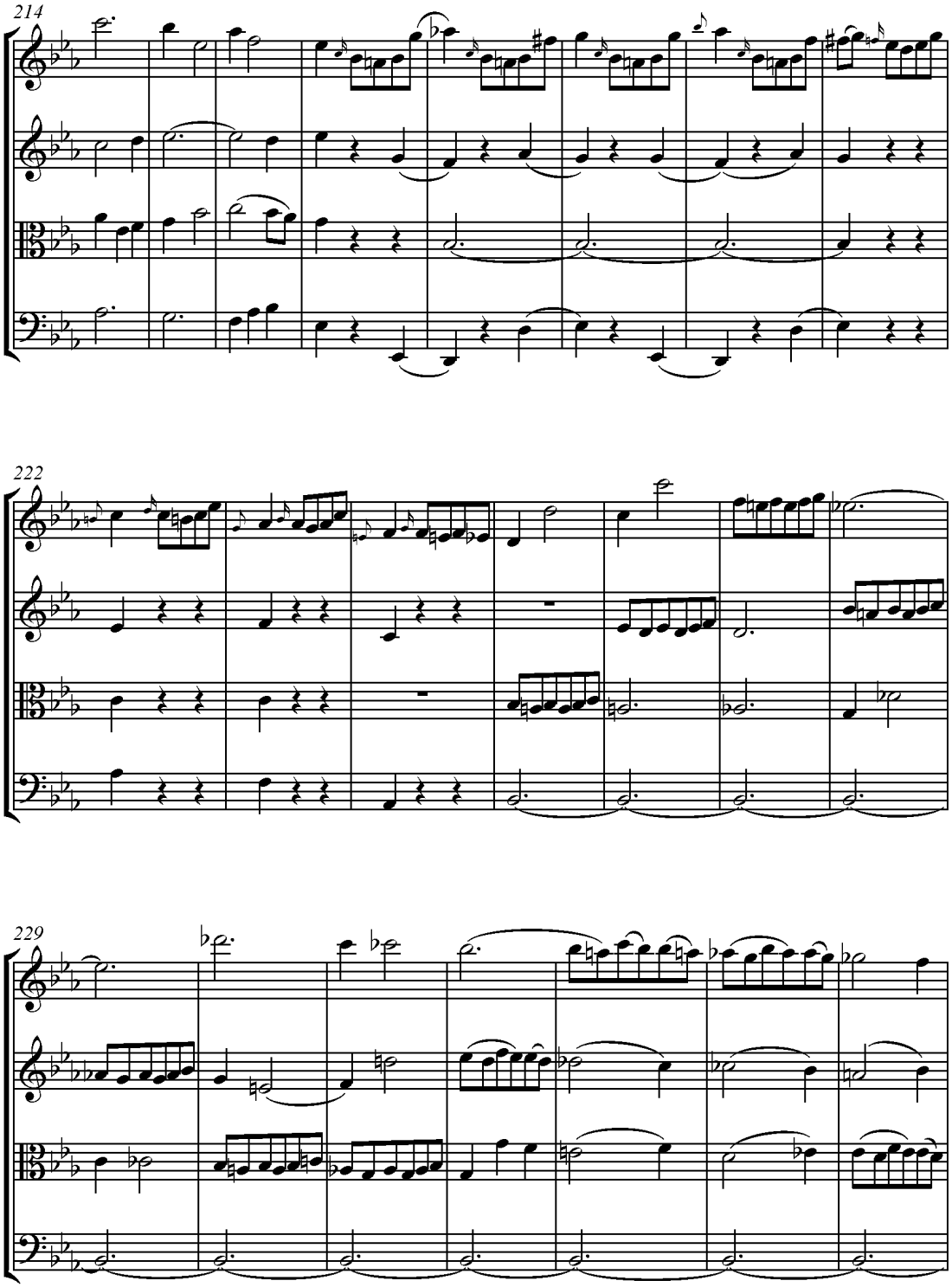

107
114
tr
120

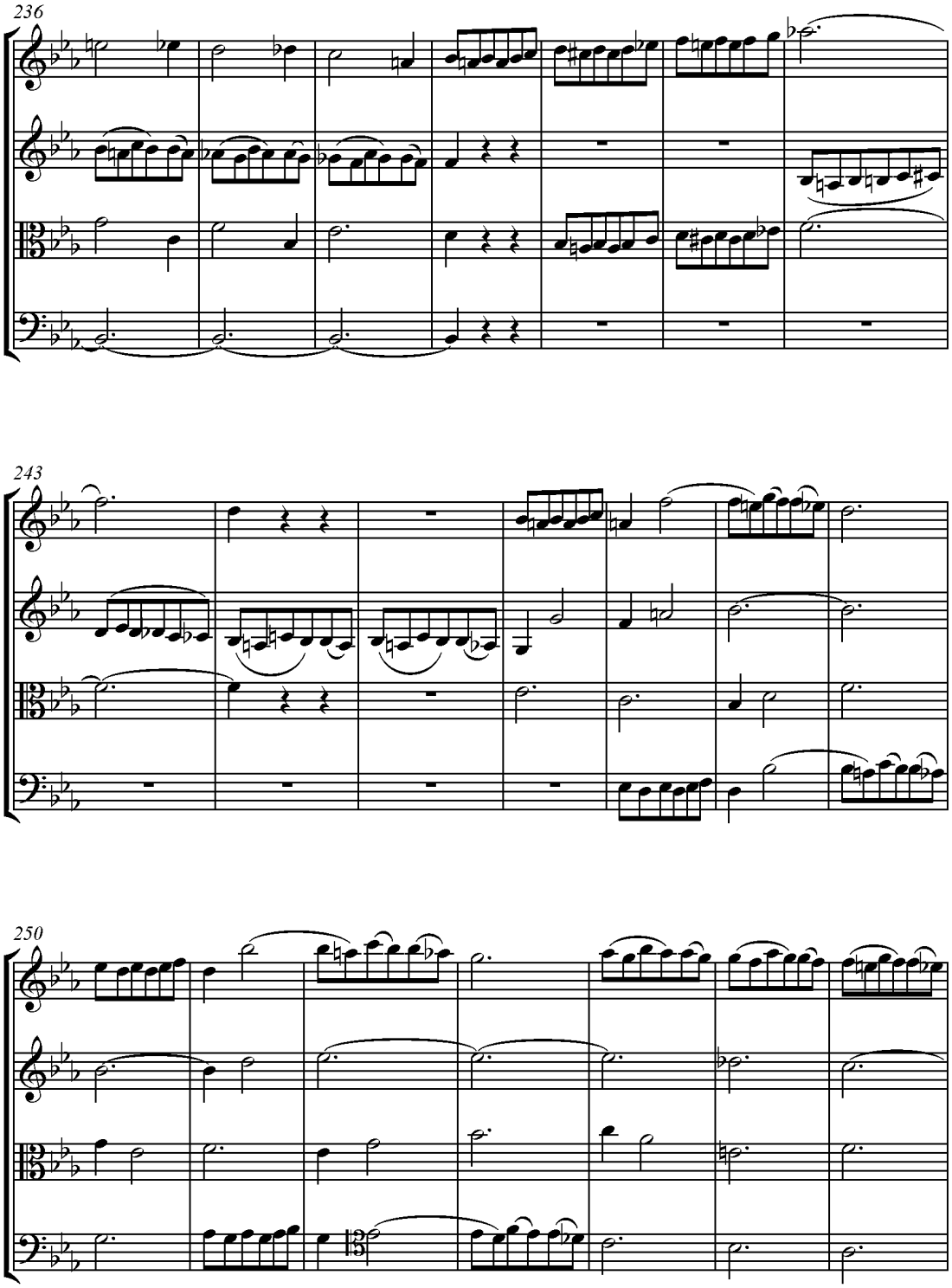

127
134
tr
141

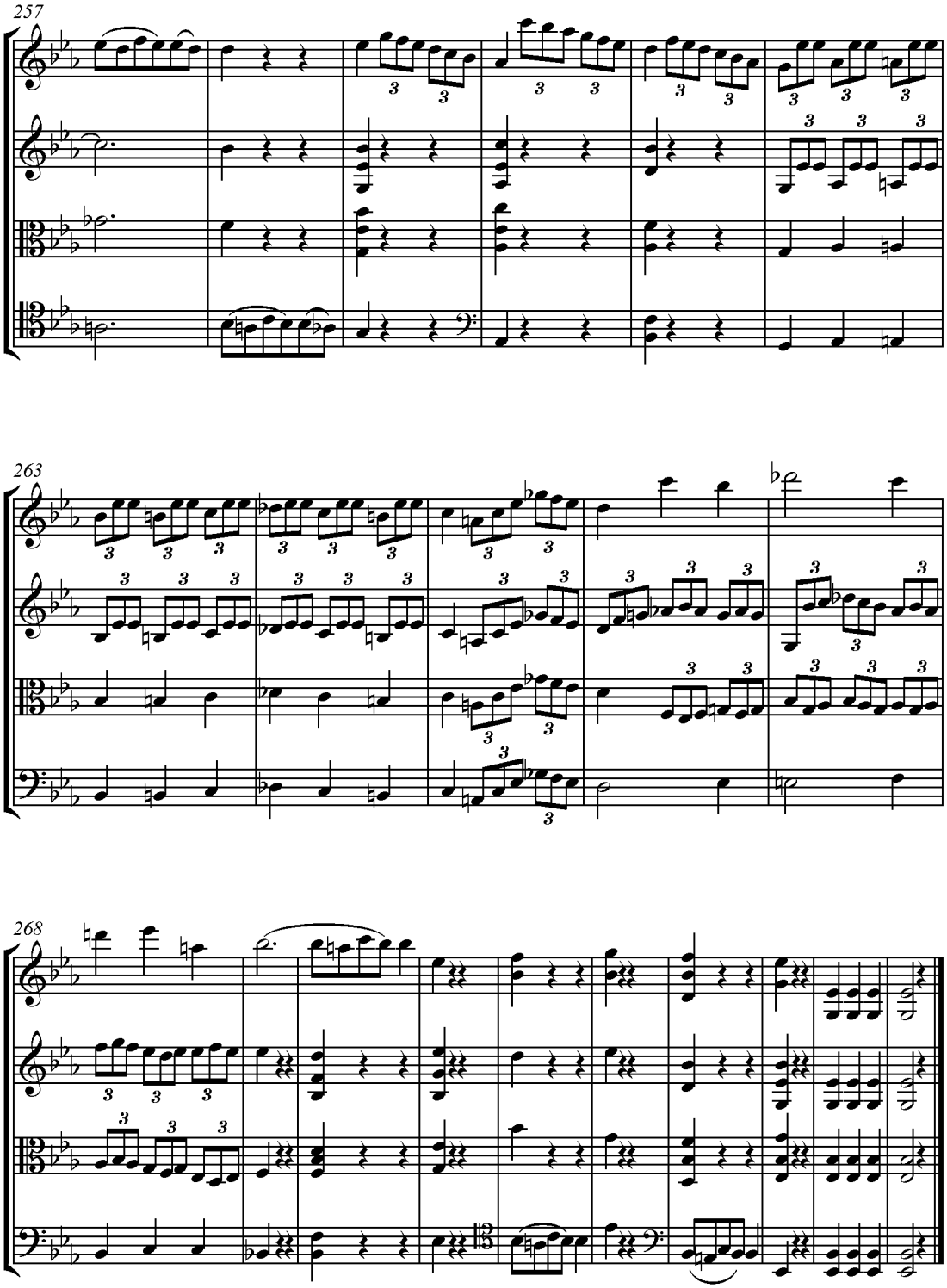

148
155
162


169
176
183


10
190
197
205


214
222
229


236
243
250



Příklad 527

Vidíme, že materiál fugy je v předcházejícím příkladu zcela obsažen. Pokud ho zbavíme epizod, které nemají se subjektem nic společného, získáme běžnou fugu se vším, co ji podmiňuje: expozice, kontraexpozice, částečné rozvíjení se subjektem, těsny, imitace, prodleva, kánon - nachází se zde všechno. Takže abychom vytvořili fugu v tomto druhu, musíme dokonale znát běžnou fugu. Ale realizace dobře frázované a rytmizované fugy vyžaduje se více vkusu, fantazie, zpěvnosti, koncepce, myšlenek a tudíž i více geniality.

Předehra Mozartovy opery *Kouzelná flétna* a poslední věta jeho Smyčcového kvartetu G dur nejsou ničím jiným než frázovanými fugami takřka na způsob předcházejícího příkladu.

Ve frázované fuze musí být současně uplatněny dynamické odstíny *forte* a *piano*. A tyto dynamické odstíny musí být přesně provedeny. Obecný způsob provádění fug (zejména fug doprovázených orchestrem) je barbarský: každý chce křičet nebo hrát co nejsilněji! Hlasy zápasící s orchestrem vypadají, jakoby spíše vyjadřovaly bouřlivou radost, než opěvovaly chválu Boha!

VIII.
O fugovaném žánru

Fugovaný žánr spočívá v materiálu fugy, který je více nebo méně používán v různých hudebních kompozicích, kde nejde o pravidelnou fugu. V této práci jsme si vysvětlili rozdíly mezi fugou a materiálem fugy. Materiál fugy obecně spočívá:

1. V imitacích všeho druhu
2. Ve fugové expozici
3. V těsnách
4. V kánonech všeho druhu
5. V částečných rozvíjeních subjektu
6. V návratech jakéhokoli kontrapunktu

Ke všem těmto předmětům jsme uvedli dostatečné příklady (viz kapitoly o různých kontrapunktech, imitacích, kánonech a fuze). A nyní nám ještě zbývá, abychom si ukázali různé výtvory, v nichž můžeme úspěšně využít fugový žánr.

1. Divadelní hudba

Imitace, těsny, fugové expozice, návraty dvojitého kontrapunktu se mohou realizovat v ansámblových kompozicích, ve sborech a operních finále, i vzhledem k tomu, že toto všechno je schopné značné vroucnosti. Je na skladatelích, aby zvolili vhodný okamžik pro takovou práci.

2. Chrámová hudba

Vedle pravidelných fug můžeme více nebo méně použít materiál fugy téměř ve všech kompozicích zasvěcených bohoslužbě. V chrámové hudbě se materiál fugy nejvíce využívá při doprovodu chorálu. Chorál může sloužit k realizaci následujících úkolů:

1. Začátek chorálu (složeného z pěti, šesti, sedmi nebo osmi tónů) vezmeme jako subjekt fugy. Vymyslíme jeden nebo dva kontrasubjekty jako doprovod subjektu, když chceme vytvořit dvojitou nebo trojitou fugu.
2. Celý chorál doprovodíme vokální nebo instrumentální fugou způsobem, který jsme si ukázali na s. 212??.
3. Vezmeme celý chorál prováděný jediným hlasem (ve sboru), nebo prováděný mezi různými sborovými hlasy po jednotlivých frázích podle textu. Doprovodíme ho více nebo méně kánonickými imitacemi na způsob Palestriny, Jommelliho, Duranta atp. (Czerny, pozn. 75)

3. Instrumentální hudba

Materiál fugy hraje velmi důležitou roli v instrumentální hudbě. Mnoho pravidelných fug se komponuje pro klavír, varhany, pro dva, tři nebo čtyři nástroje. Ale netvoří se pro samotný orchestr, ledaže by byly frázované jako předehra *Kouzelné flétny*.

V průběhu věty kvartetu, kvintetu, předehry a symfonie atd. můžeme úspěšně použít (zejména ve druhé větě kompozic) fugovou expozici, více nebo méně kánonické imitace a těsny, částečné rozvíjení jednoho nebo několika motivů. Díla Josepha Haydna z tohoto hlediska představují příklady a modely, k nimž musíme neustále chodit pro radu.

ŠESTÁ KNIHA

O umění využívání našich hudebních myšlenek k jejich rozvíjení

Dříve než pojednáme o tomto důležitém tématu, o němž dosud nebylo řečeno nic instruktivního, nutně musíme říci několik slov o hudebních myšlenkách, jejich tvoření a exponování. Tyto tři jevy musí nezbytně předcházet tématu rozvíjení myšlenek. Abychom zde neopakovali to, co jsme již řekli v našem pojednání o melodii, vyzýváme naše čtenáře, aby si vzpomněli, čím jsme definovali pojmy konstrukce frází, period, i na to, co jsme nazvali *hudební myšlenkou*.

I.
O hudebních myšlenkách

Profesionální skladatel, který je poučen a zná povahu svého umění, nebude potřebovat vysvětlit, co jsou to *hudební myšlenky*. Postupně si to jednoznačně představí. Až do určité úrovně dokáže odlišit jednu od druhé, zhodnotit její kvalitu. Dokonce bude schopen až do určitého stupně svým žákům ukázat, jak musí postupovat při jejich nalézání, vytváření, spojování a rozvíjení. Ale to, co se v tomto tajemném umění zdá být každé nezasvěcené osobě nevysvětlitelné a nepochopitelné, právě to témuž skladateli dává zakoušet nekonečná muka při hledání správné a přesné definice hudební myšlenky, aby jasně ukázal, v čem spočívá její povaha a podstata.

Hudba je ve své podstatě *uměním citu*. Skutečné hudební myšlenky jsou plodem toho, co cítíme. To, co cit tvoří, schvaluje, to, co se mu líbí a přitahuje ho, to, co je pro něho jasné nebo neurčité, to všechno nepatří do oblasti logiky a ani nemůže být logicky probíráno, dokazováno, ani definováno.

Skladatel, který se prostřednictvím studia a zejména provozováním svého umění obeznámí s jazykem citu a zasvětí se do jeho tajů, skladatel, který při komponování tento jazyk neustále přivolává na pomoc, dospěje nakonec k tomu, že ho chápe a snadno mu rozumí, aniž by ho musel vysvětlovat nebo uspokojivým způsobem definovat. Aniž bychom se chtěli zaplést do záplavy metafyzických rozprav o povaze hudebních myšlenek, což by se nakonec stalo zcela nesrozumitelným pro toho, komu příroda odepřela hudební cit, pro pochopení pojednávané

látky v této knize postačí znát, co v hudební kompozici budeme rozumět pod označením myšlenka:

1. přirozený a svobodný motiv; nebo zcela jednoduše melodickou linii;
2. krátkou harmonickou frázi, která se dá při provedení lehce zapamatovat;
3. sjednocení několikataktové melodie a harmonie, které upoutá pozornost posluchačů, i když odděleně mohou být samotná melodie a samotná harmonie bezvýznamné.

Hudební myšlenkou tudíž označujeme všechno, co více nebo méně promlouvá k našemu citu, co lahodí našemu uchu, co si snadno zapamatujeme, co chceme slyšet ještě jednou poté, co jsme to slyšeli, co naší imaginaci předkládá jakýkoli obraz a nakonec i všechno to, co cit přitahuje.

Mezi hudebními myšlenkami jsou některé krátké, jiné středně dlouhé a některé můžeme označit za dlouhé: z tohoto hlediska je můžeme přibližně rozdělit na myšlenky od 2 do 24 taktů.

Hudební kompozice o 200 nebo 300 taktech nás může zajímat od začátku do konce: v takovém případě je zkomponována z různých myšlenek, frází a period, které jsou vzájemně propojeny jako v řečnickém projevu.

Hudební myšlenky se kromě jiného dělí na:

1. **Hlavní myšlenky** *(idéés mères)*; tato myšlenka je v hudební kompozici nejrozsáhlejší, nejúplnější a nejdůležitější; například začátek symfonie, ouvertury apod. musí být hlavní myšlenkou.
2. **Vedlejší myšlenky** *(idées accessoires)*; tato myšlenka je krátká, často neúplná. Vedlejší myšlenky se umísťují *mezi* hlavní myšlenky a slouží jako spojovací prostředek mezi různými tóninami stejně jako mezi různými důležitějšími myšlenkami.
3. **Fráze**; fráze je jeden článek periody a často současně také vedlejší myšlenka.
4. **Periody**; perioda je hudební myšlenka, která je ukončena pomocí dokonalé kadence: hlavní myšlenka musí tvořit pravidelnou periodu, která může být delší nebo kratší.
5. **Myšlenky ryze melodické**;[109] jedna myšlenka tohoto druhu může být buď hlavní, nebo vedlejší myšlenkou.
6. **Myšlenky ryze harmonické**; taková myšlenka může být pouze vedlejší.

[109] Harmonie, která ji doprovází, tuto myšlenku neuzavírá. Tato harmonie, pokud je pojímána odděleně, není předmětem našeho zájmu.

7. **Myšlenky, které svoji zajímavost vyvozují ze sjednocení harmonie s melodií**; tento druh myšlenky se může používat buď jako hlavní myšlenka nebo jako vedlejší myšlenka.

II.

O tvoření hudebních myšlenek

Schopnost vynalézání a tvoření je nám dána přírodou: u někoho je tato schopnost více aktivní než u ostatních. Někdy je u mnoha jednotlivců natolik slabá, že se zdá být téměř nulová. Občas je pouze otupena a může v takovém stavu zůstat po celý život, pokud jí nějaká šťastná náhoda nebo příznivá shoda okolností neposkytnou příležitost, aby se rozvíjela. Tato schopnost, která se obvykle označuje jako *genialita*[110], je doprovázena pozoruhodnými jevy, kdy nám dlouhá zkušenost poskytuje následující vysvětlení, jež mohou být prospěšná mladým umělcům.

1. Když je tvůrčí schopnost zcela aktivována, myšlenky se hrnou až s nepochopitelnou lehkostí, ale ne vždy se vyskytují ve využitelném uspořádání. V takovém případě je prospěšné (aby se z nich ani část neztratila), abychom je zaznamenali do not nebo ještě lépe pouze na jeden až dva řádky a později tak z nich mohli vybrat to, co se nám bude nejvíc hodit; k tomu pak dodáme nezbytný řád. Takto nalezené myšlenky jsou obvykle jako surové diamanty, které je ještě třeba vybrousit. Pokud se duše nachází v tomto stavu, pak v žilách proudí elektrický impuls, imaginace je zažehnuta a člověk si myslí, že je unášen do neznámých oblastí; štěstí, ze kterého se těší, se nedá vyjádřit. O takovém stavu duše si nemůžeme vytvořit správnou myšlenku, dokud ho sami nezakusíme.

2. Tvůrčí schopnost se vždy neprojevuje se stejnou silou. Neznám skutečné příčiny této rozmanitosti, která nutně musí ovlivňovat utvářenou látku a dělá ji více nebo méně novou, originální a přitažlivou.

3. Tvůrčí schopnost se nedá osvojit ani pomocí práce, ani v průběhu času: jako všechny morální a fyzické schopnosti se dokáže výrazně rozvíjet a pozoruhodně zdokonalovat prostřednictvím ustavičného a zřídkakdy přerušovaného cvičení. Zpočátku zpravidla působí buď velmi slabě, nebo se naopak ohlašuje značnou prudkostí a projevuje se velmi zmateným

[110] Z latinského slova *gignere*, které znamená tvořit, vyrábět, stvořit.

způsobem. V tomto původním stavu prezentuje pouze nedokonalé, divoké a nesouvislé myšlenky. V takovém stavu je nebezpečné dlouho setrvávat nebo ho často vyvolávat. Důsledkem by mohlo být vytvoření návyku na zmatenou a zcela neuspořádanou tvorbu. Proti takové nebezpečné prudkosti jsem použil prostředek, který měl úspěch. Abych zklidnil vření imaginace (které bylo takřka vždy doprovázeno bolestmi hlavy), rozhodl jsem se studovat geometrii a zejména algebru, aniž bych však přitom své umění zanedbával. Po několika letech se moje imaginace stala vyrovnanější, ovladatelnější a vhodnější k tvoření. Zmizely nepříjemné příhody, které ji původně doprovázely.

4. Je třeba poznamenat, že prostřednictvím komponování můžeme získat rutinu, která práci ulehčuje, i když samotná tvůrčí schopnost odpočívá. V takovém případě ovšem mají výtvory menší přirozenost. Skladatel se tak ocitá v průměrné kategorii. Pokud tuto část umění dokonale ovládá, zůstává pouhým obratným harmonistou.[111]

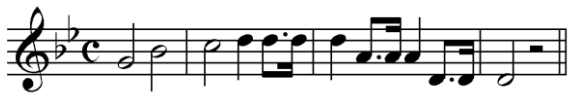
5. Tvůrčí schopnost není vždy aktivní: vyžaduje (jako všechny ostatní schopnosti), abychom ji nechali odpočinout. Takový oddech si žádá více nebo méně času, vždy podle toho, jestli byla tvůrčí schopnost více nebo méně unavena. V průběhu tohoto odpočinku se posilní, osvěží, připraví si nový materiál a nabere nové síly. Když je ve stavu přirozeného odpočinku, pak je nebezpečné ji nutit k činnosti. V takovém případě ji také obtížně přivádíme k aktivitě. Je to také určité upozornění na to, že doba její aktivity ještě nepřišla. V opačném případě skladatele pohání naléhavá potřeba k tvorbě, jeho imaginace se rozehřívá a zmocňuje se ho tvůrčí inspirace. Tato periodická období, jež tvůrčí schopnost vyžaduje pro zotavení a trvající někdy 2, 3, 4 týdny, měsíc i více, na počátku zarmucují a znepokojují, to znamená až do té doby, než se přesvědčíme o jejich užitečnosti a nezbytnosti. Nejprve se domníváme, že nám příroda nezbytné kvality pro to, abychom se stali skladateli, odepřela. Haydn doporučoval, aby se v těchto obdobích odpočinku nekomponovalo, a naopak, aby se tento čas využil pro studium různých oblastí umění a pro cvičení, které udržuje a upevňuje znalosti techniky umělecké práce.

6. Neméně nebezpečné je také to, když se tvůrčí schopnost nutí k tvorbě a setrvávání v napětí v okamžiku, když to odmítá a vyžaduje klid. Často jsme trestáni za to, že tento

[111] Nicméně musíme poznamenat, že tento způsob práce má svá pozitiva, protože umělce udržuje v neustálém kontaktu s jeho uměním a poskytuje mu (při realizování jeho myšlenek) onu značnou lehkost, která tak mocně doprovází aktivitu tvůrčí schopnosti. Velcí géniové nám často zanechali řadu děl, která ničím nepřispěla k jejich proslulosti. Ale snad si těchto děl nebudeme vážit méně než těch, která je učinila nesmrtelnými.

odpočinek odmítáme, přičemž trest může být tak přísný, že umělce přinutí k tomu, aby na delší dobu ustal ve své práci. Obětí takové neopatrnosti se stal Haydn. Deset let před smrtí poté, co dokončil oratorium *Stvoření* [1798], které ho značně vyčerpalo, začal okamžitě komponovat druhé oratorium *Roční doby* [1801]. Tvůrčí schopnost, napjatá k prasknutí, náhle zmizela a až do konce života mu nedovolila, aby se zabýval komponováním. Nebyl schopen něco vymyslet, spojit dvě nebo tři hudební myšlenky a tento neutěšený stav u něho trval až do konce života.

7. Občas se také stane, že se tvůrčí schopnost ohlásí spontánně a brzy zase zmizí. Tento jev je obtížné zdůvodnit. Právě to se stalo Haydnovi, když ho tato schopnost opustila poté, co mu nabídla prvních osm taktů z jeho Symfonie g moll (viz příklad č. 528).[112]



Příklad 528 (Haydn, Symf. č. 83 g moll)

Teprve po dvou týdnech nalezl k tomuto začátku pokračování a mohl kompozici dokončit. Totéž se může stát každému. V podobných případech často usnadňuje hledání pokračování myšlenek, když *se neustále a bez rozptylování opakují myšlenky, které byly nalezeny jako první.*

8. Nevíme, zda neexistuje prostředek, který by mohl tvůrčí schopnost uvést do činnosti vždy, když to umělec potřebuje nebo když si to přeje. Někteří lidé se domnívají, že by ji mohli vyvolat a uvést v činnost požitím duchovních nápojů, které rozpalují mozek, nebo pomocí vlivu krásného pohlaví, nebo nakonec i touhou po slávě. Tyto prostředky nás mohou pouze oklamat. Ve všech zmiňovaných případech dokáží zapůsobit pouze *na okamžik*. Pokud ovšem tvůrčí schopnost projevuje svou aktivitu přirozeně, může se člověk v tomto stavu udržovat po poměrně dlouhou dobu a v takovém případě se musí vyvarovat silného a dlouhého rozptylování a pracovat po celé dny. (Czerny, pozn. 76)

---

[112] PP?? J. Haydn, Symfonie č. 83 g moll, „La poule“ z roku 1785(z cyklu tzv. *Pařížských symfonií*, č. 82-87 [Hob.I:82-87], které byly psány na objednávku pro veřejné koncerty *Concerts de la Loge olympique*).

9. Na tvůrčí schopnost má více nebo méně nepříznivý vliv velké množství věcí. Smutný a temný charakter, znechucení, truchlení, chladné a mlhavé podnebí, křehká tělesná konstituce, činnosti, které pro duši nejsou zajímavé, excesy nejrůznějšího druhu, nešťastné okolnosti atd. – všechny tyto příčiny ji mohou zeslabovat a dokonce zničit.
10. Tvůrčí schopnost nejčastěji ztrácí na síle, aktivitě a energii s přibývajícím věkem. Nicméně máme k dispozici několik opačných příkladů, které jsou dost nápadné. Haydn zkomponoval svá nejlepší díla mezi 50. až 64. rokem svého života; Händel zkomponoval *Mesiáše* v 60 letech. Gluck měl takřka 50 let, když psal své opery pro francouzskou scénu. Tato schopnost je slabší nebo silnější, více nebo méně aktivní u jednoho než u druhého. Jako v hudbě existuje také stejně v poezii, malířství, sochařství a řečnictví. Právě ji musí oslavovat slavní umělci a díky ní jsou velebena století Perikla,[113] Augusta,[114] Lva X.[115] a Ludvíka XIV.[116]

III.

O expozici myšlenek

Expozice vlastních myšlenek znamená, že je vhodně vzájemně spojujeme tak, jak jsme je objevili. Úsek expozice musí nutně předcházet úseku *rozvíjení*: toto rozvíjení by ztratilo část své zajímavosti, jestliže bychom ho podnikali s neznámými nebo dříve neslyšenými myšlenkami.

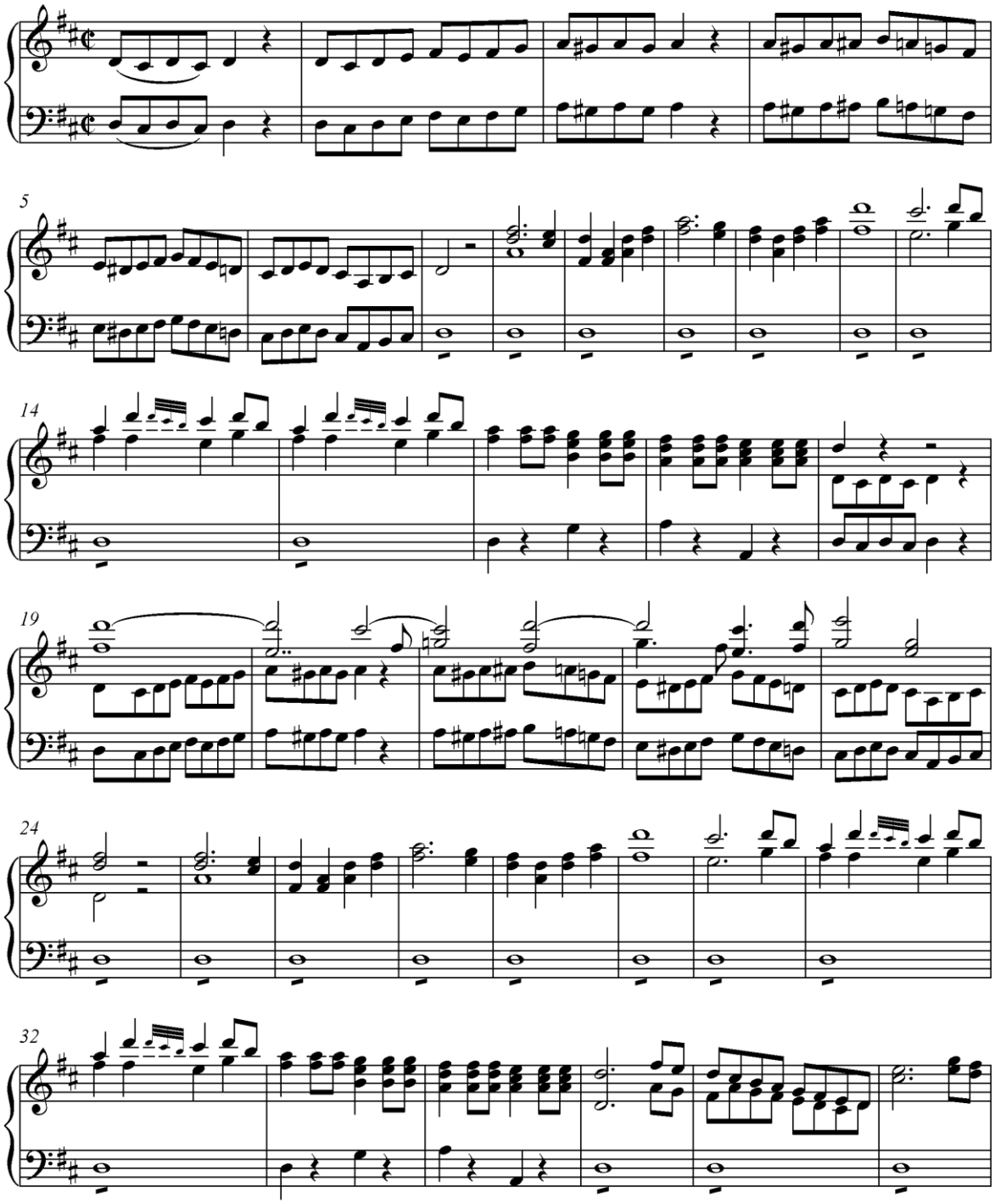
Je důležité, které myšlenky jsou v expozici jasné, svobodné a dobře od sebe odlišitelné.

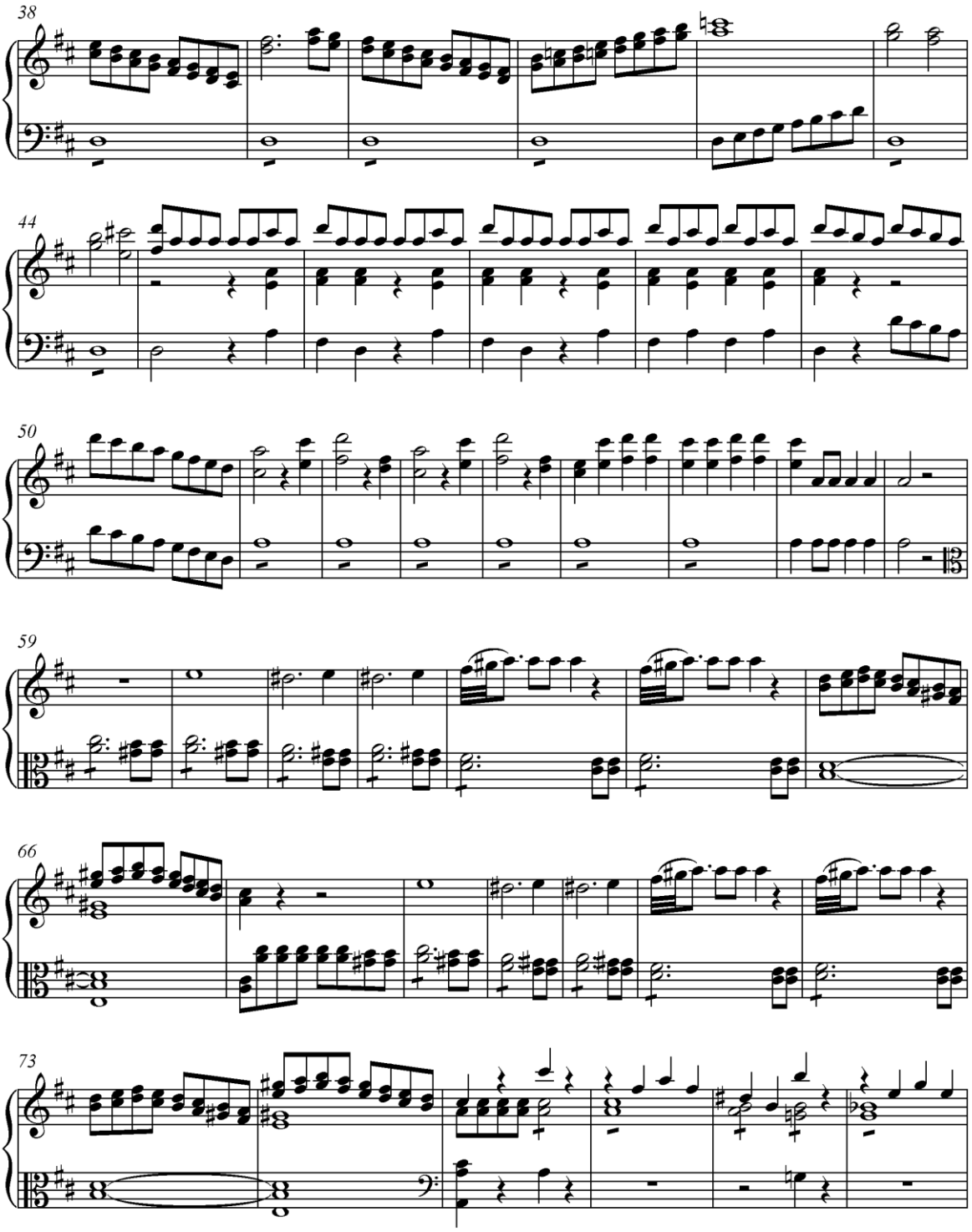
---

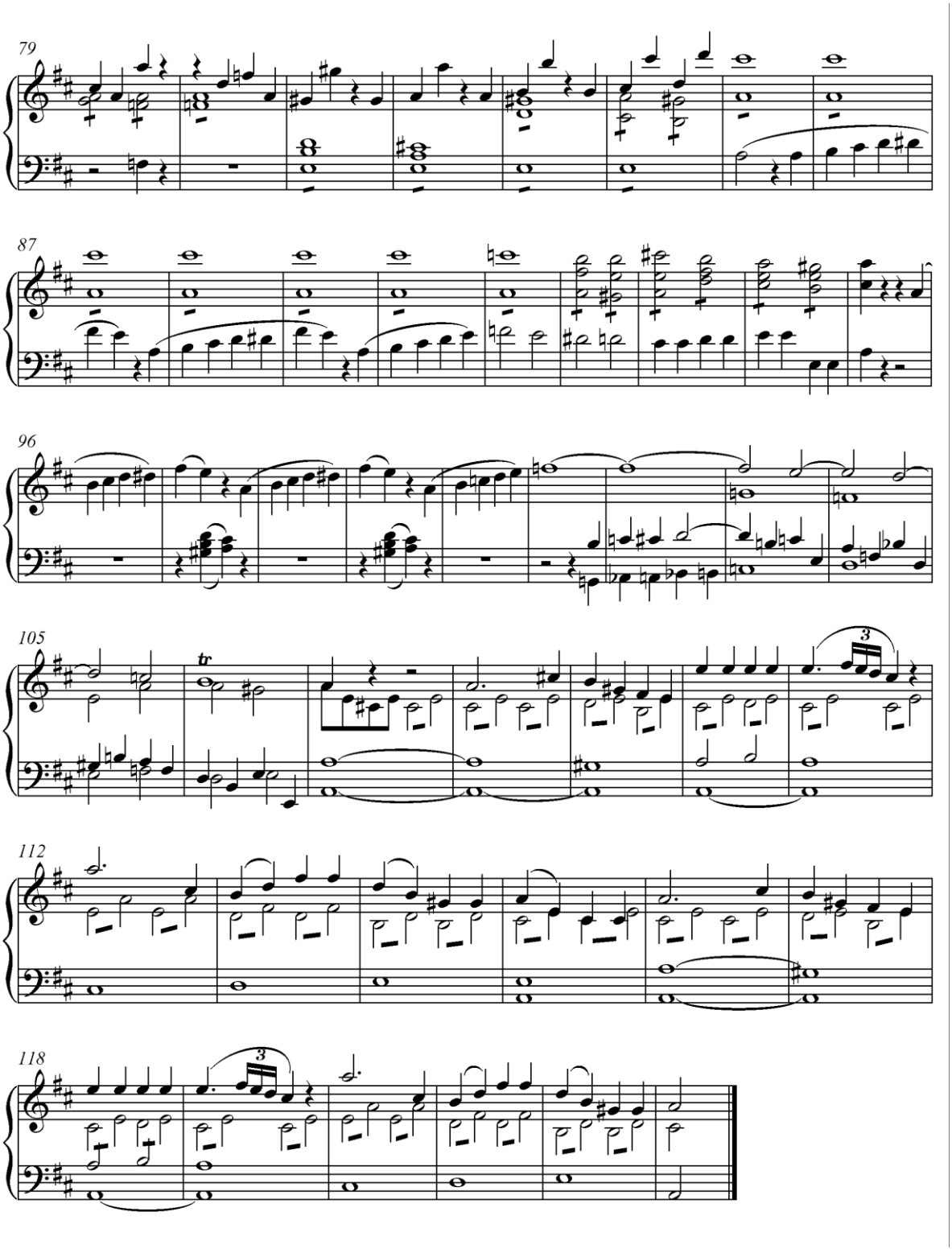
[113] PP?? Periklés (500-429 př. n. l.), athénský státník. Za jeho vlády v městském státu Athény došlo k velkému rozvoji kultury a umění, který byl založen především na podpoře budování mnoha veřejných staveb.
[114] PP?? Augustus, celým jménem Gaius Iulius Caesar Octavianus, česky Oktavián, vládl římské říši v letech 27 př. n. l. do roku 14 n. l. Byl předním patronem umění a za jeho vlády dlouhotrvající mír a hospodářská stabilita umožňovaly velký rozkvět kultury ve všech oblastech.
[115] PP?? Lev X. (1475-1521) byl zvolen papežem v roce 1513. Pocházel z rodu Medicejských, vlastním jménem Giovanni Medici, druhorozený syn Lorenza Medici. Sám se věnoval hudbě, literatuře, malířství a divadlu. proslul mimo jiné právě jako mecenáš umění, ale i stavitel chrámu sv. Petra ve Vatikánu – kvůli financování jeho výstavby obnovil problematickou praxi odpustků.
[116] Ludvík XIV. (1638-1715), vládl Francii v letech 1643-1715. Období jeho vlády je pokládáno za „zlatý věk“ Francie v oblasti kultury, vědy a umění.

V hudebních kompozicích, které se rozdělují do dvou částí (jako například první věty kvartetu nebo symfonie), slouží první část k expozici myšlenek a druhá k jejich rozvíjení.

Budeme analyzovat první část (neboli expozici) Mozartovy předehry k opeře *Figarova svatba*. Tuto první část zde převedeme do dvou osnov, což nám pro tuto analýzu bude postačovat.




38
44
50
59
66
73



Příklad 529

Po uvedení 11 taktů, které směřují do druhého dílu, Mozart znovu uvádí téma, ale transponuje do D dur to, co bylo v prvním díle v A dur a k tomu připojuje 16 taktů *crescenda*

a 43 taktů *kody*. V tomto druhém díle se vyskytuje pouze transpozice myšlenek do hlavní tóniny bez jejich rozvíjení.

Tato expozice má všechny požadované kvality: myšlenky jsou jasné a svobodné, jsou dostatečně variovány a dokonale odděleny jedna od druhé. Mají půvab, jsou zajímavé, člověk si je snadno zapamatuje a jejich propojení je přirozené a dokonale procítěné.

Mozart přiměřeně usoudil, že v druhém díle této předehry z následujících důvodů nepoužije *rozvíjení myšlenek*.

Zpočátku operní předehra neměla jiný účel než připravit publikum (často v parteru značně hlučné) na poslech, aby pozorně sledovalo to, co se odehrává na jevišti. Musela obnovit klid a ticho. Tenkrát se předehra poslouchala se značným rozptýlením a často se jí vůbec nevěnovala pozornost, což se děje i dnes, zejména v Itálii. Skladatelé se proto domnívají, že není užitečné v druhém dílu jejich předeher používat nápadité rozvíjení, které, aby bylo oceněno, vyžaduje ze strany posluchačů nejenom pozornost, ale současně také posluchače-znalce, kteří jsou ovšem na představeních vždy v menšině oproti těm, kteří hudbě zcela nerozumí.

Pokud by chtěl Mozart na místě předehry napsat symfonii pro velký orchestr, pak by neopomenul rozvíjet svěží myšlenky, které se zde nacházejí, tak jak to mnohokrát a mistrovsky udělal ve svých instrumentálních kompozicích. Za předpokladu, že by myšlenky této ouvertury byly určeny pro symfonii, bylo by velmi instruktivní pozorovat, které části by mohl zužitkovat po jejich expozici. Protože Mozart již nežije a nemůže tak uspokojit naši zvědavost a dodat nám zde nový vzor, pokusíme se v následující podkapitole nabídnout dva příklady takového vypracování.

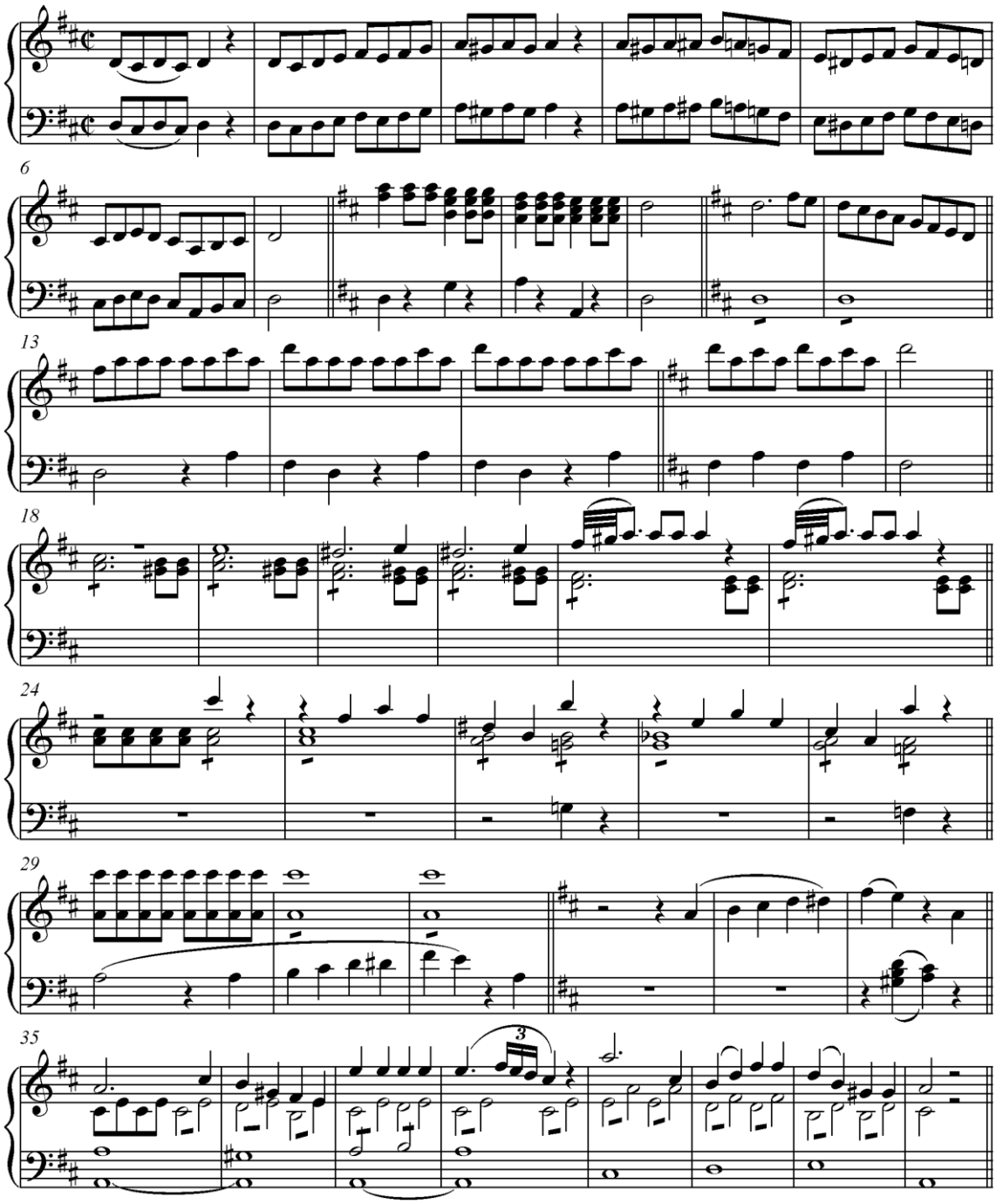
IV.

Obecně o rozvíjení hudebních myšlenek

Rozvíjení svých myšlenek nebo jejich přiměřené zužitkování (poté, co je posluchač nejprve uslyšel v jejich původním tvaru) a předvedení v různých tvarech spočívá v jejich kombinování pomocí různých způsobů nebo ve vytváření nečekaných a nových účinků myšlenek, které již předem známe.

Viděli jsme, jak se uvádí fugový subjekt a které části se zužitkovávají v průběhu tohoto tvoření. Ve fuze se však uplatní jen jeden druh rozvíjení, které spočívá pouze v imitaci, zatímco kvartet, symfonie, předehra a komorní kompozice kromě imitací mohou obsahovat řadu jiných způsobů rozvíjení, jak ještě uvidíme.

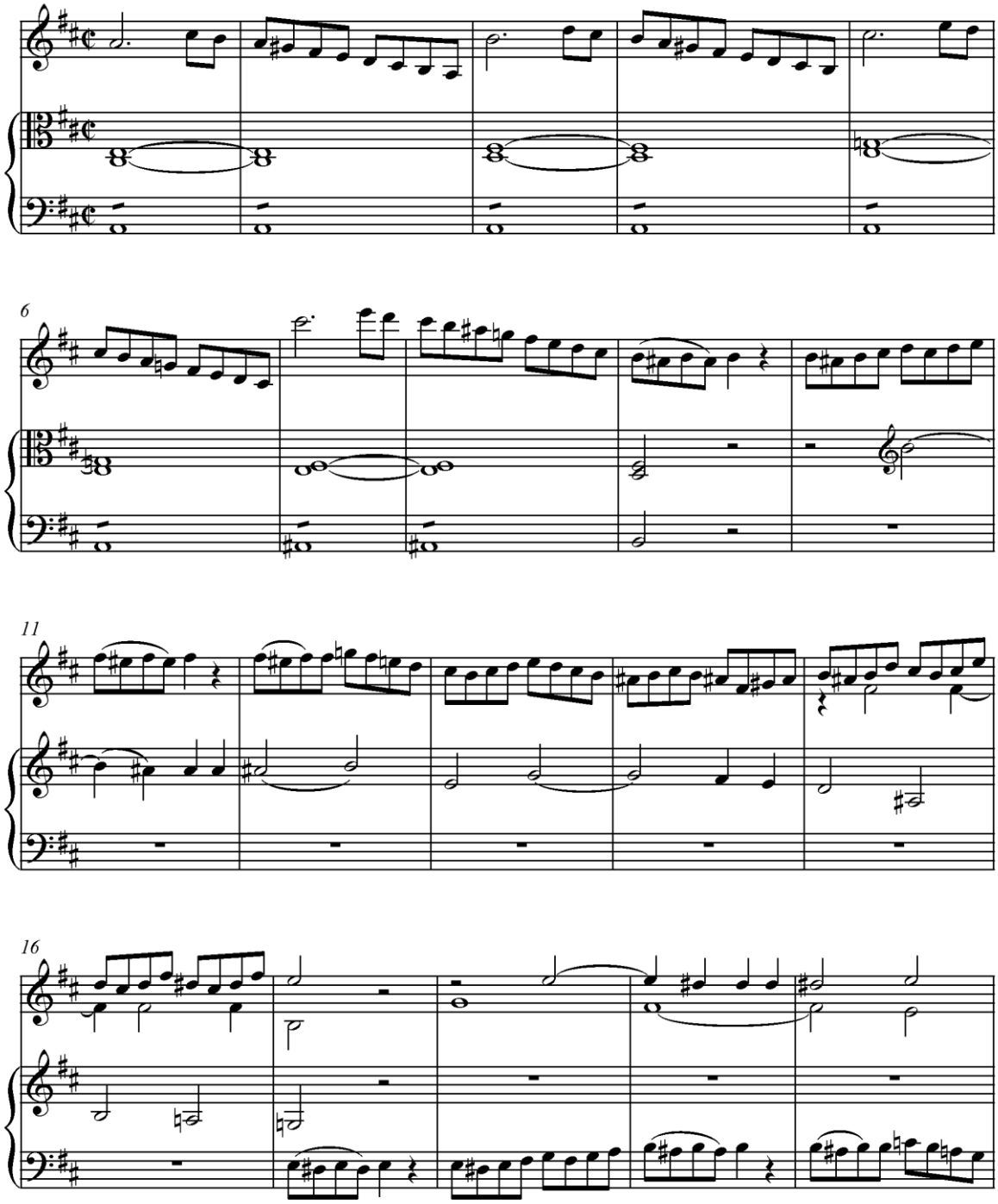
Předcházející Mozartova ouvertura obsahuje 9 frází, které mohou být různě rozvíjeny (viz příklad č. 530).

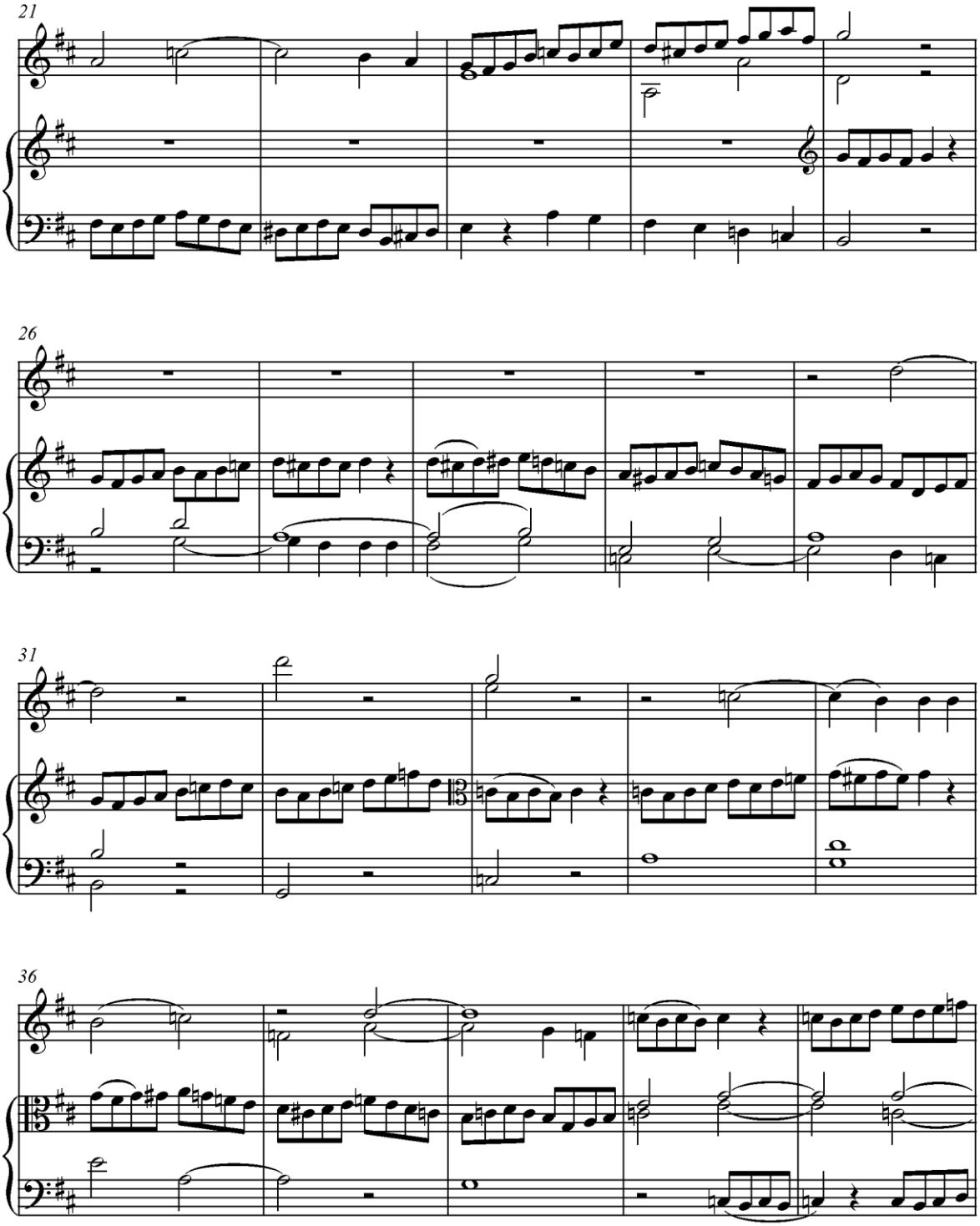


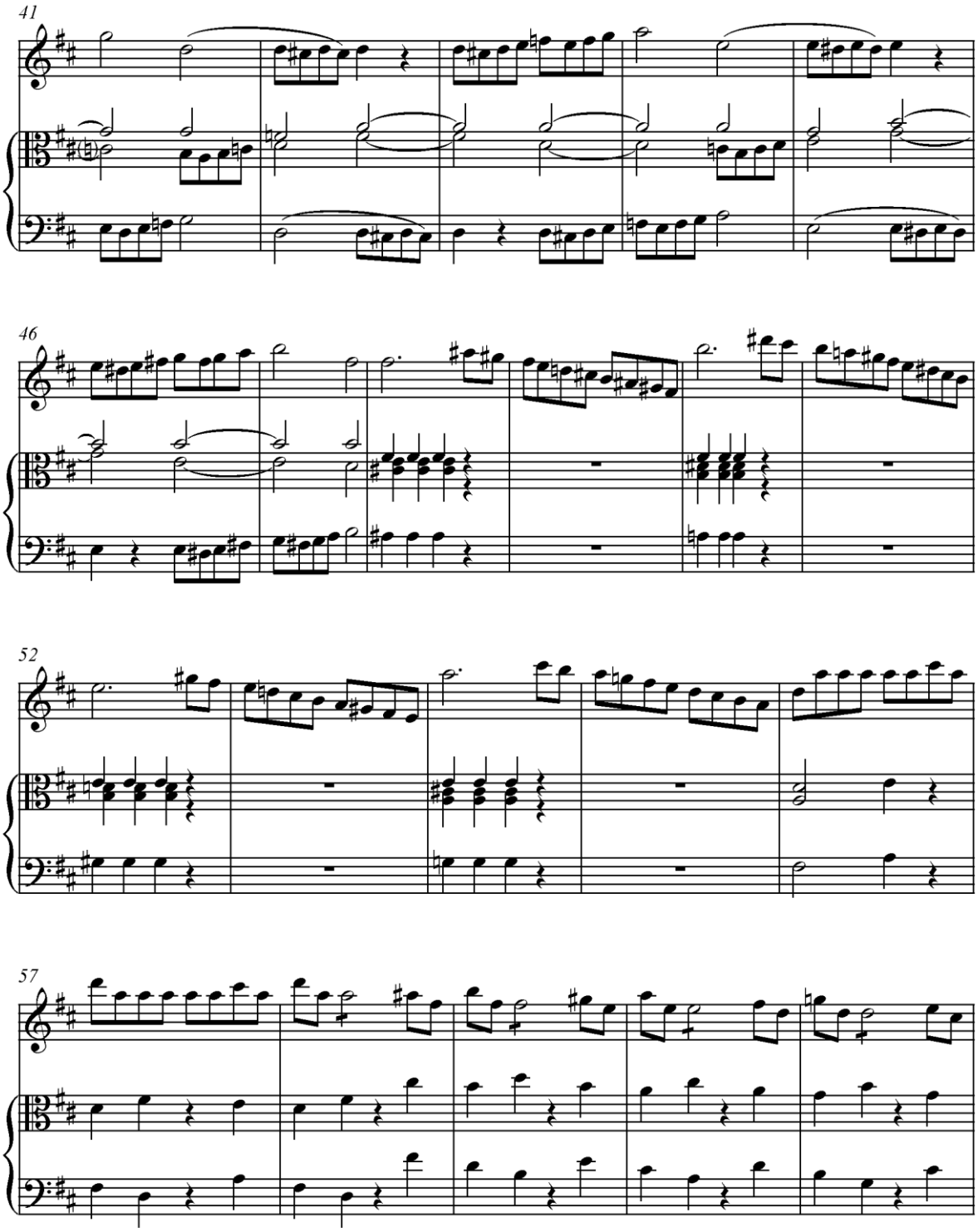
Příklad 530

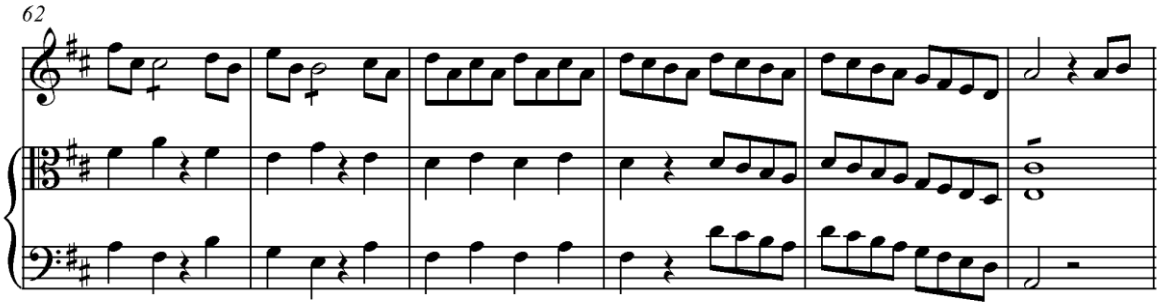
Následuje příklad rozvíjení utvářeného s frázemi č. 3, 1 a 4

Rozvíjení č. 1 (umístí se namísto taktu 123 mezi Mozartovy takty 122 a 124)




21
26
31
36


41
46
52
57



Příklad 531

Pro doprovod fráze č. 1 jsme připojili jeden kontrasubjekt. Tento druh rozvíjení (Haydn byl první, který ho využil tak velkolepě a úspěšně) se tvoří nepřetržitým modulováním, transponováním rozvíjených myšlenek nebo frází do různých tónin, vytvářením působivých postupů z těchto frází, používáním imitací, kánonů atd. Všimněme si, že *dlouhá myšlenka* není vhodná pro tento typ rozvíjení: ale pokud vezmeme hlavu této myšlenky, to znamená první tři, čtyři, pět nebo šest taktů, nebo jinou přitažlivou /klíčovou/ část stejné myšlenky, vždy ji můžeme úspěšně využít.

Při analýze předcházejícího příkladu jsme zjistili,

1) že prvních 8 taktů je vytvořeno z fráze č. 3, která je čtyřikrát zopakována prostřednictvím melodického postupu;

2) že následujících 29 taktů je vytvořeno z fráze č. 1, která se opakuje čtyřikrát (se svým kontrasubjektem) ve čtyřech různých tóninách;

3) že následujících 9 taktů mezi hlasy prvních houslí a kontrabasu obsahuje kánon (vytvořeným z prvních dvou taktů fráze č. 1);

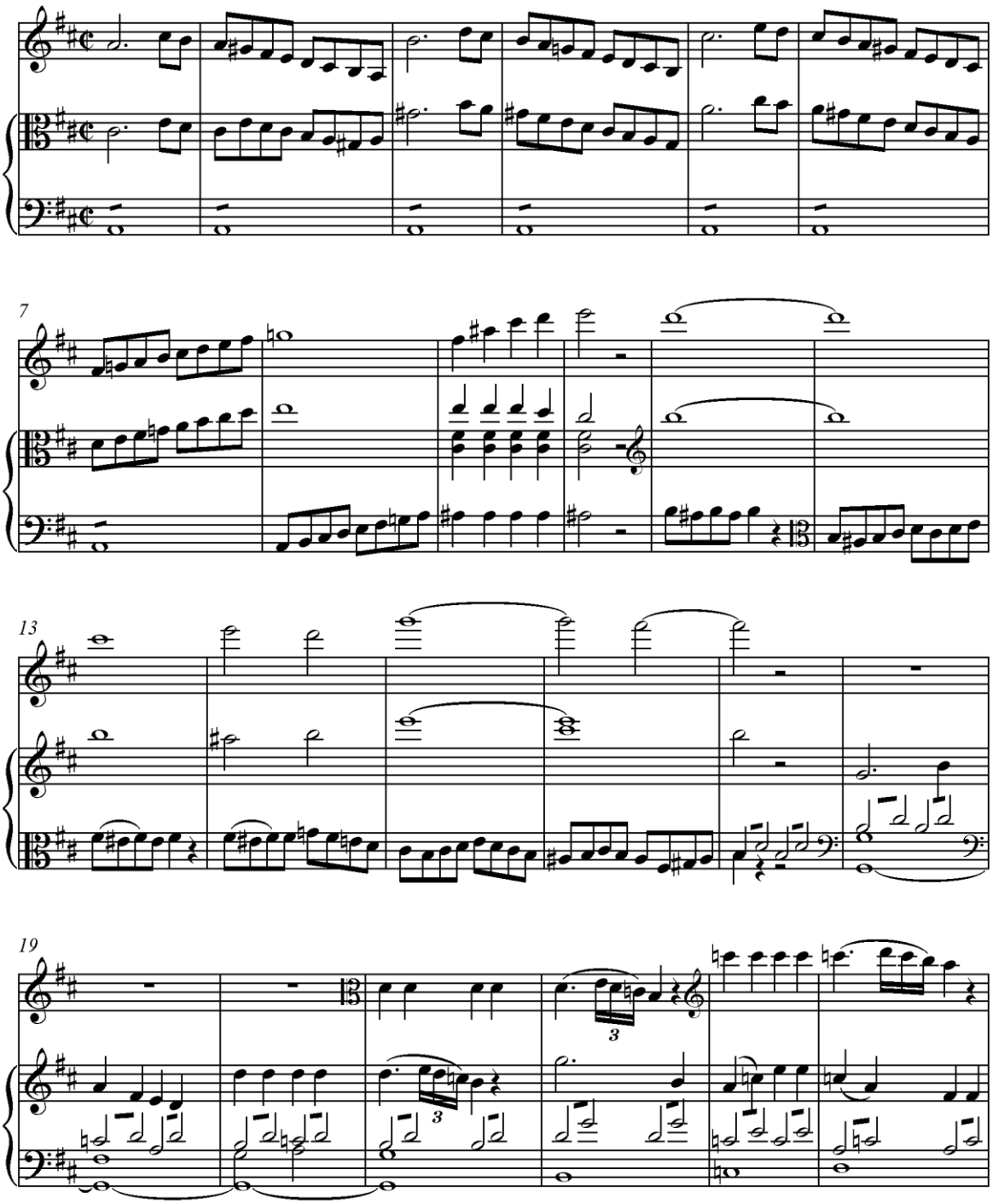
4) že 8 následujících taktů je ještě jednou vyňato z fráze č. 3 a jsou čtyřikrát zopakovány prostřednictvím transpozice;

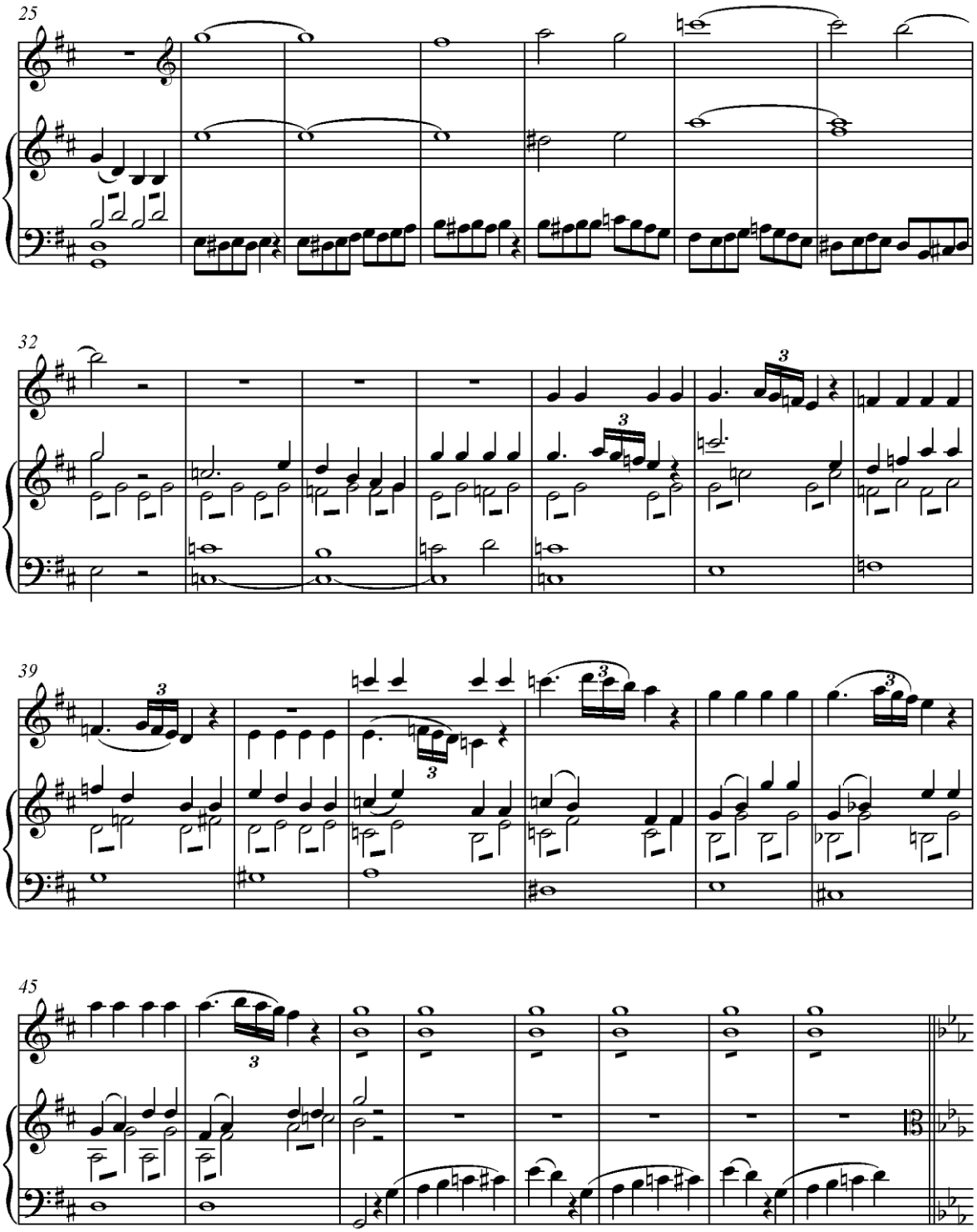
5) že posledních 12 taktů je prostřednictvím postupu vyňato z části fráze č. 4.

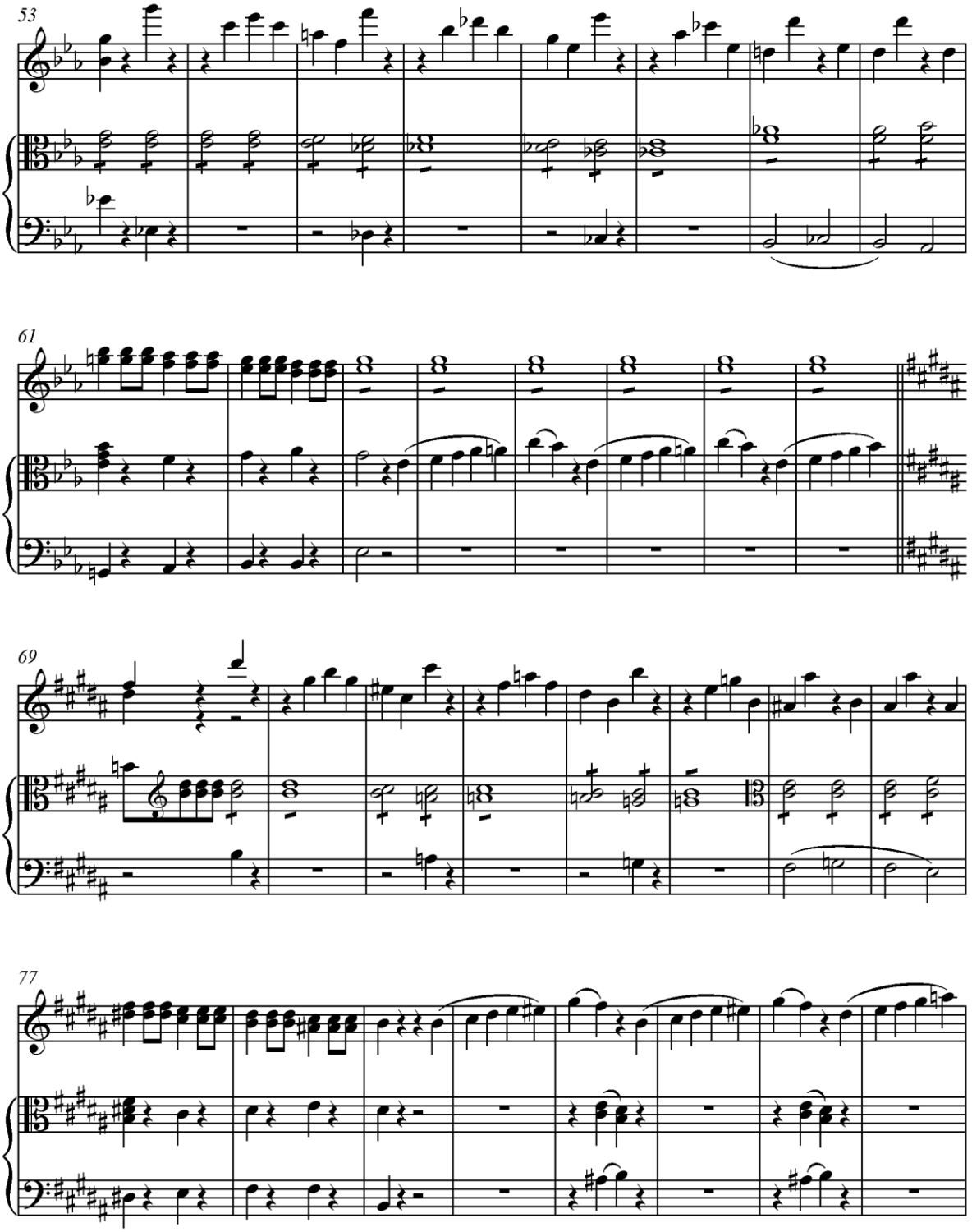
Tento typ rozvíjení (zejména pokud má určitý rozsah) se obvykle umisťuje *do hlavy (na začátek)* druhého dílu velké dvoudílné formy, například v první větě kvartetu, kvintetu sextetu, symfonie atd. Předcházející rozvíjení je vytvořeno takovým způsobem, aby mohlo začínat na posledním taktu prvního dílu Mozartovy předehry; tento takt je vyznačen značkou ??. Poslední takt tohoto rozvíjení je rovněž vyznačen značkou ??, z čehož vyplývá, že

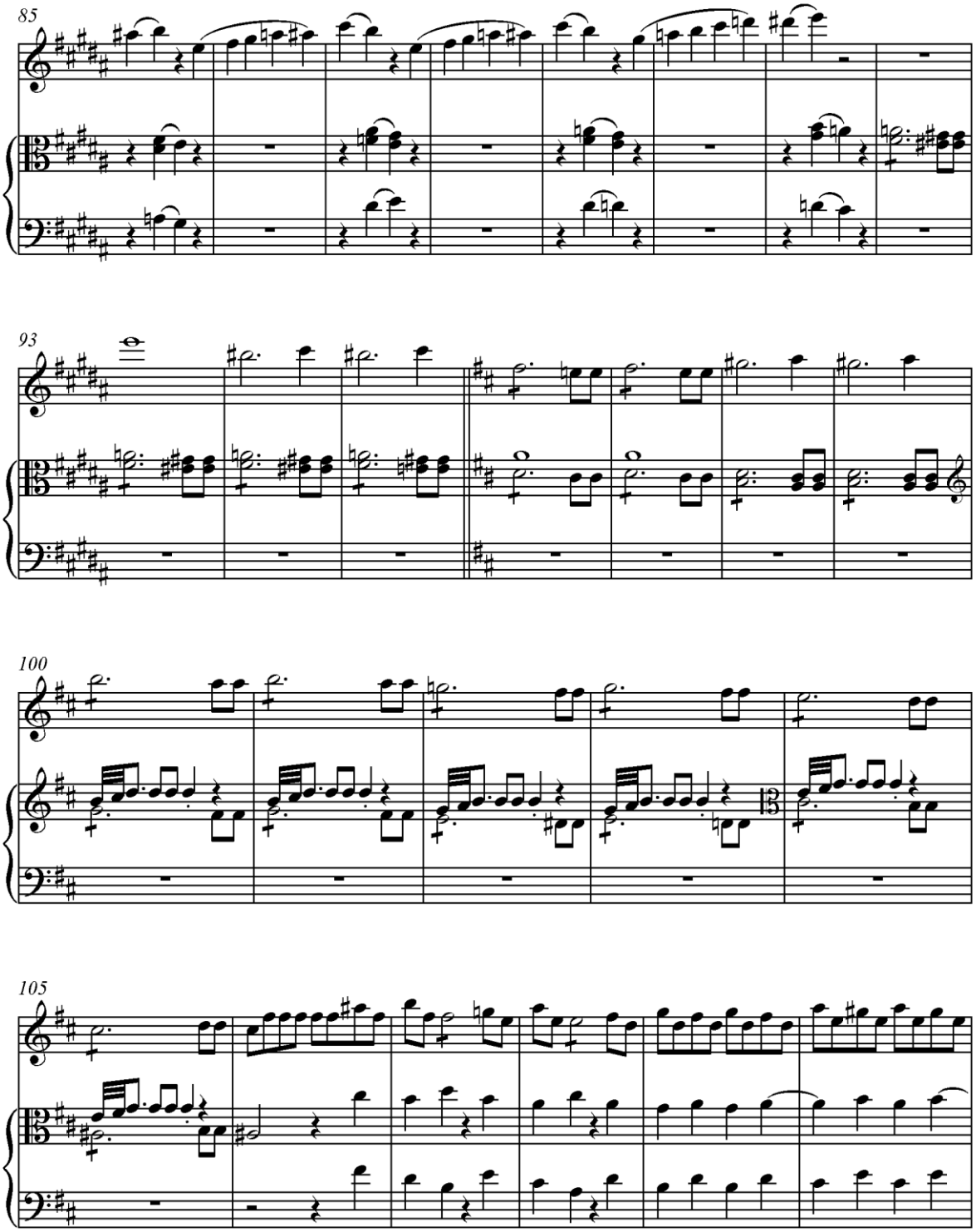
předehra může pokračovat druhým dílem tím, že začíná od stejného taktu, který je 123. taktem původní Mozartovy předehry.

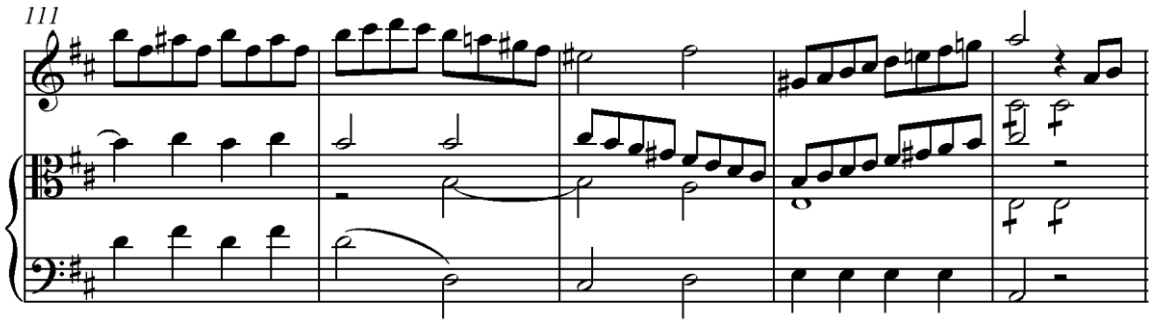
Následující rozvíjení má stejnou vlastnost: je umístěno mezi původní takty 123 a 124 Mozartovy předehry s tím, že je odstraněn takt 123 (viz příklad č. 532).




25
32
39
45


53
61
69
77

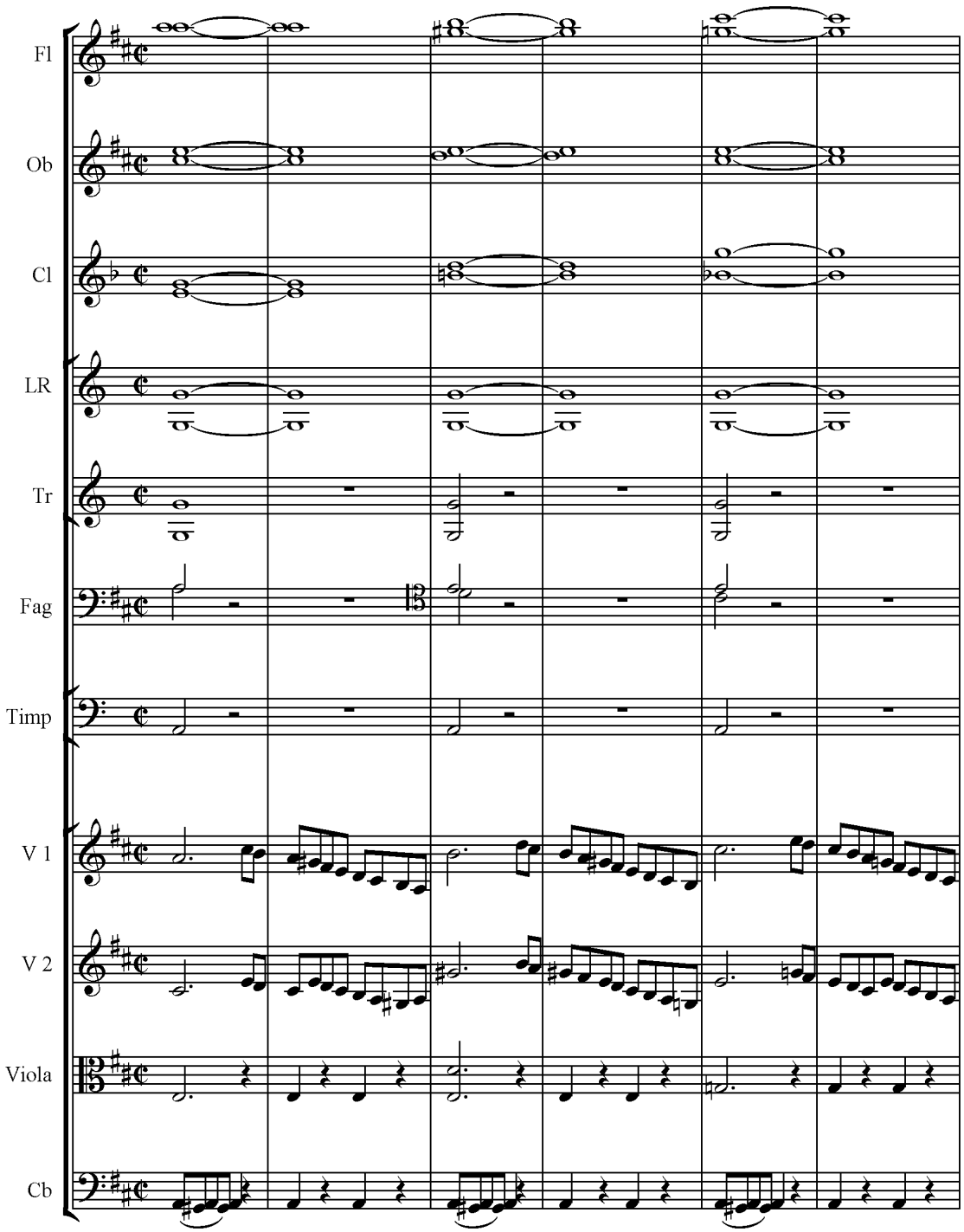

85
93
100
105

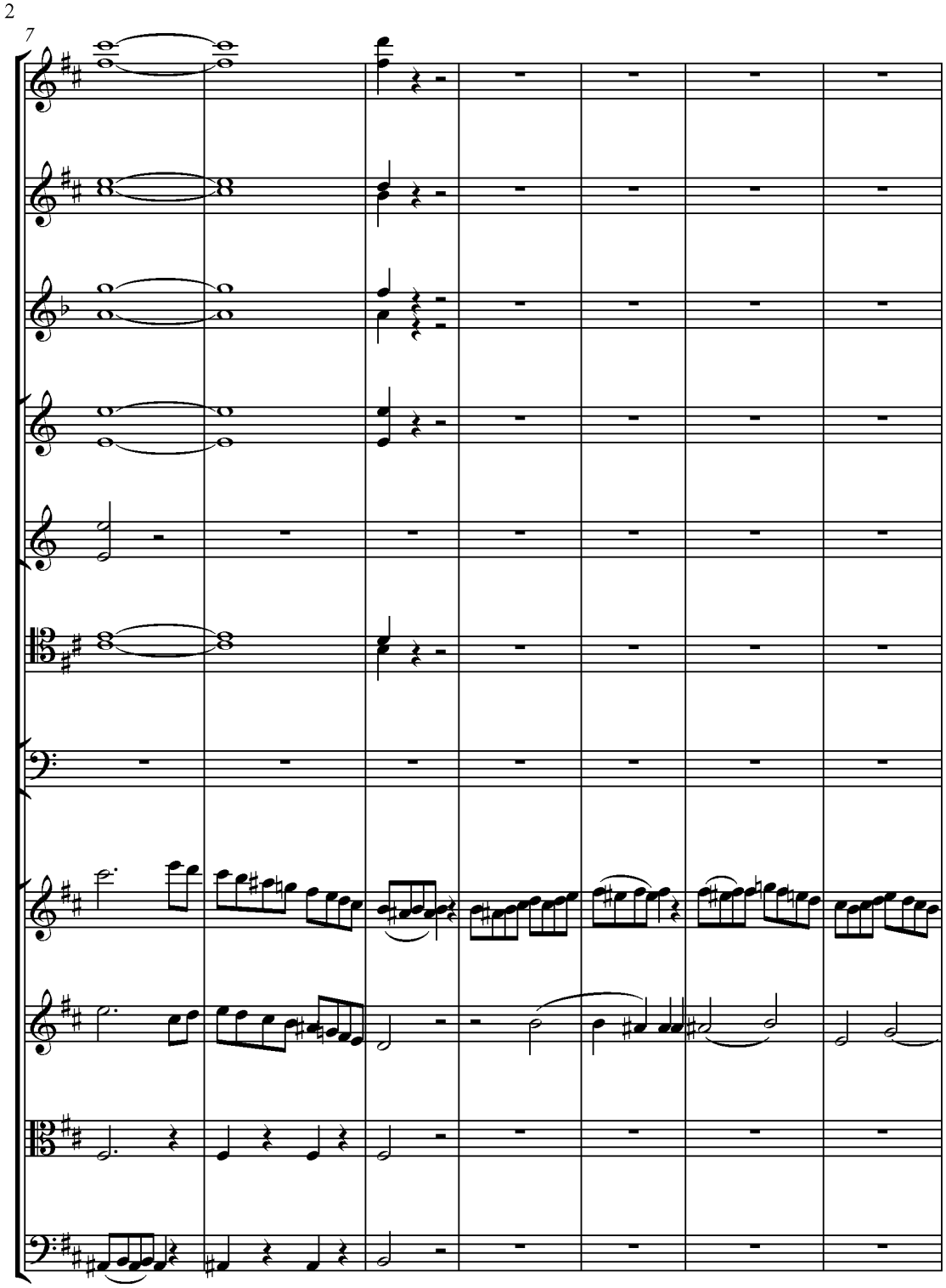


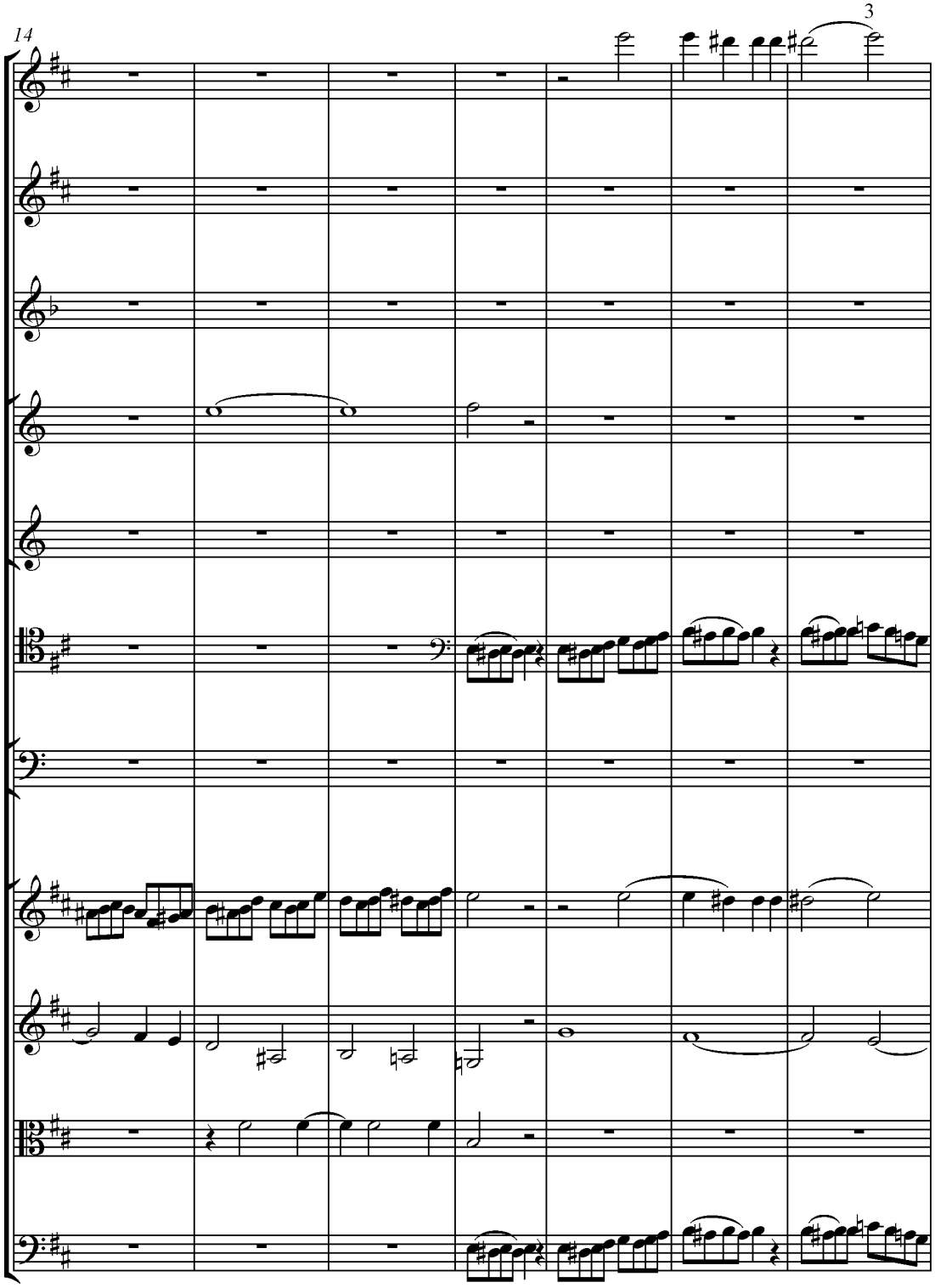
Příklad 532

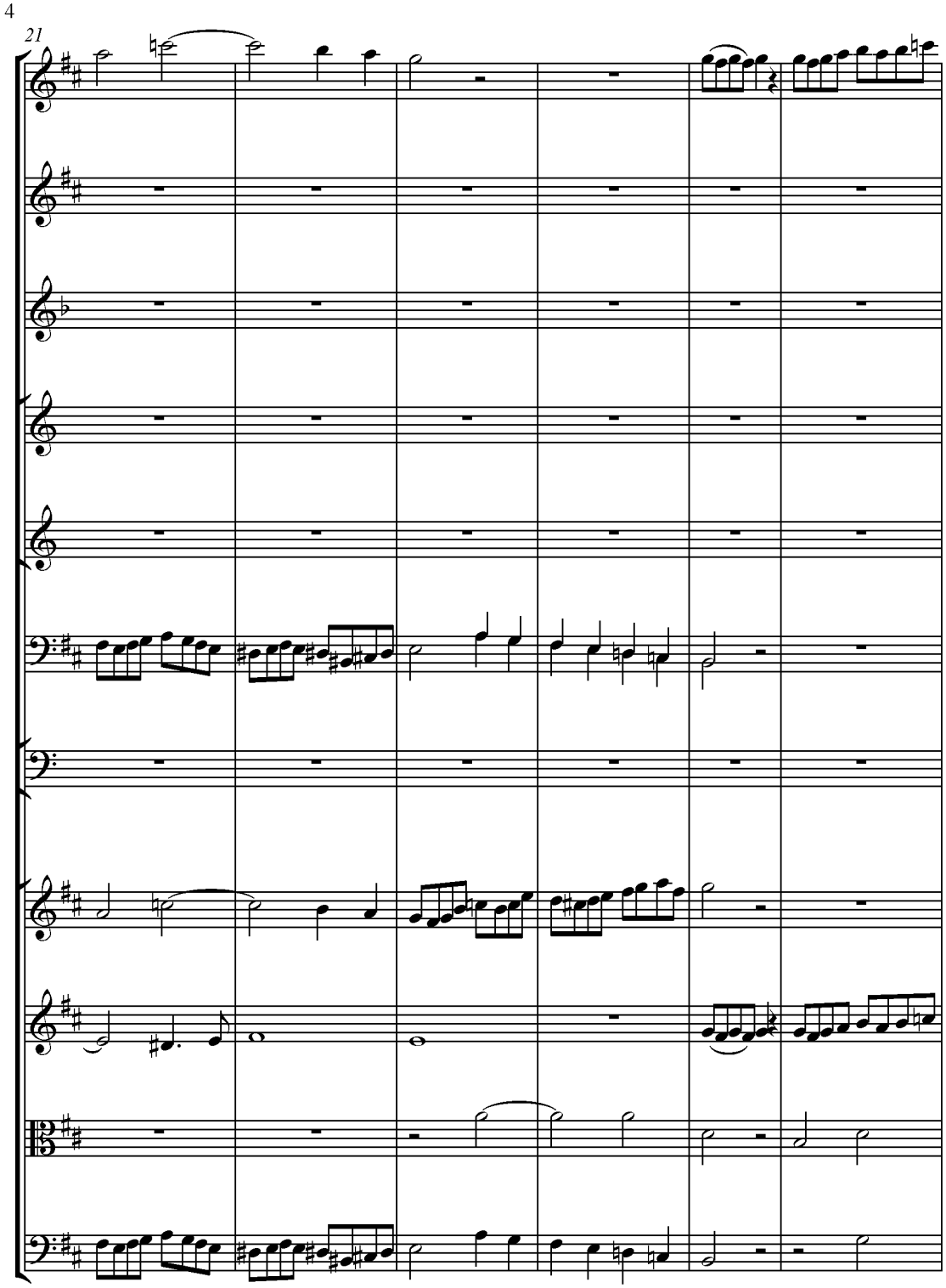
Toto druhé rozvíjení, rozsáhlejší než první rozvíjení, je sestaveno z frází č. 3, 1, 9, 8, 7, 2, 6, 4 a 5. Prvních 10 taktů je vytvořeno z fráze č. 3. V následujících 29 taktech jsou v dialogu fráze č. 1 a 9, po němž následuje částečné rozvíjení fráze č. 9 - 8 taktů. V následujících 32 taktech se dvakrát za sebou obměňují fráze č. 8, 7 a 2. Následujících 12 taktů slouží k vytažení nové stránky fráze č. 8. V následujících 14 taktech bylo využito fráze č. 2. Ve zbývajících taktech jsou připomenuty fráze č. 4 a 5 a uvedena dominanta z tóniny D dur, aby předehra mohla pokračovat od taktu 124.

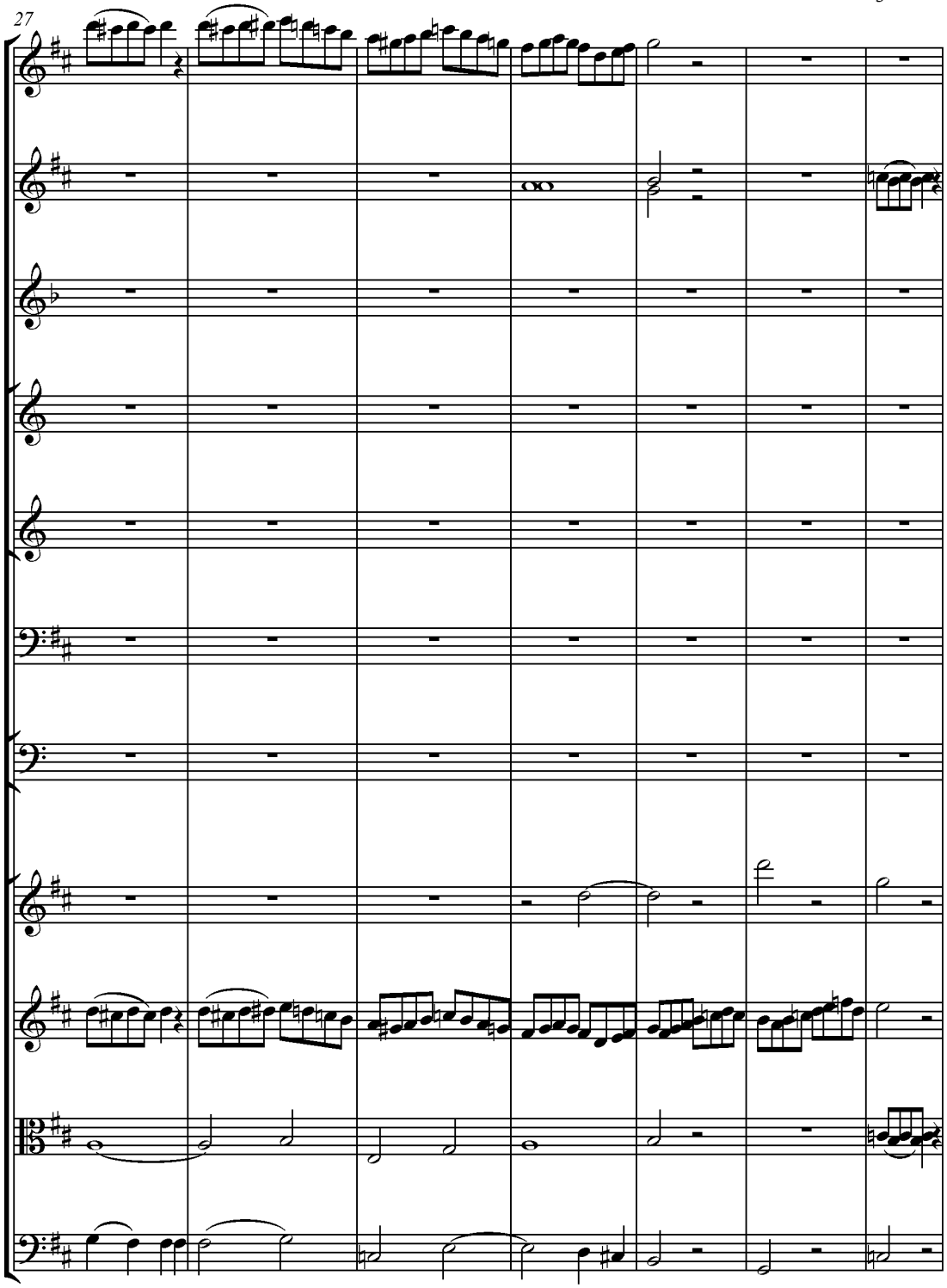
Ani není třeba poznamenávat, že obě rozvíjení nemohou být použita současně a že si tudíž mezi nimi musíme vybrat. Uvedli jsme dvě rozvíjení, abychom ukázali možnosti a bohatství, které tyto vzácné prostředky umění nabízejí. Dále si předvedeme obě rozvíjení v partituře podle počtu nástrojů, které použil Mozart.

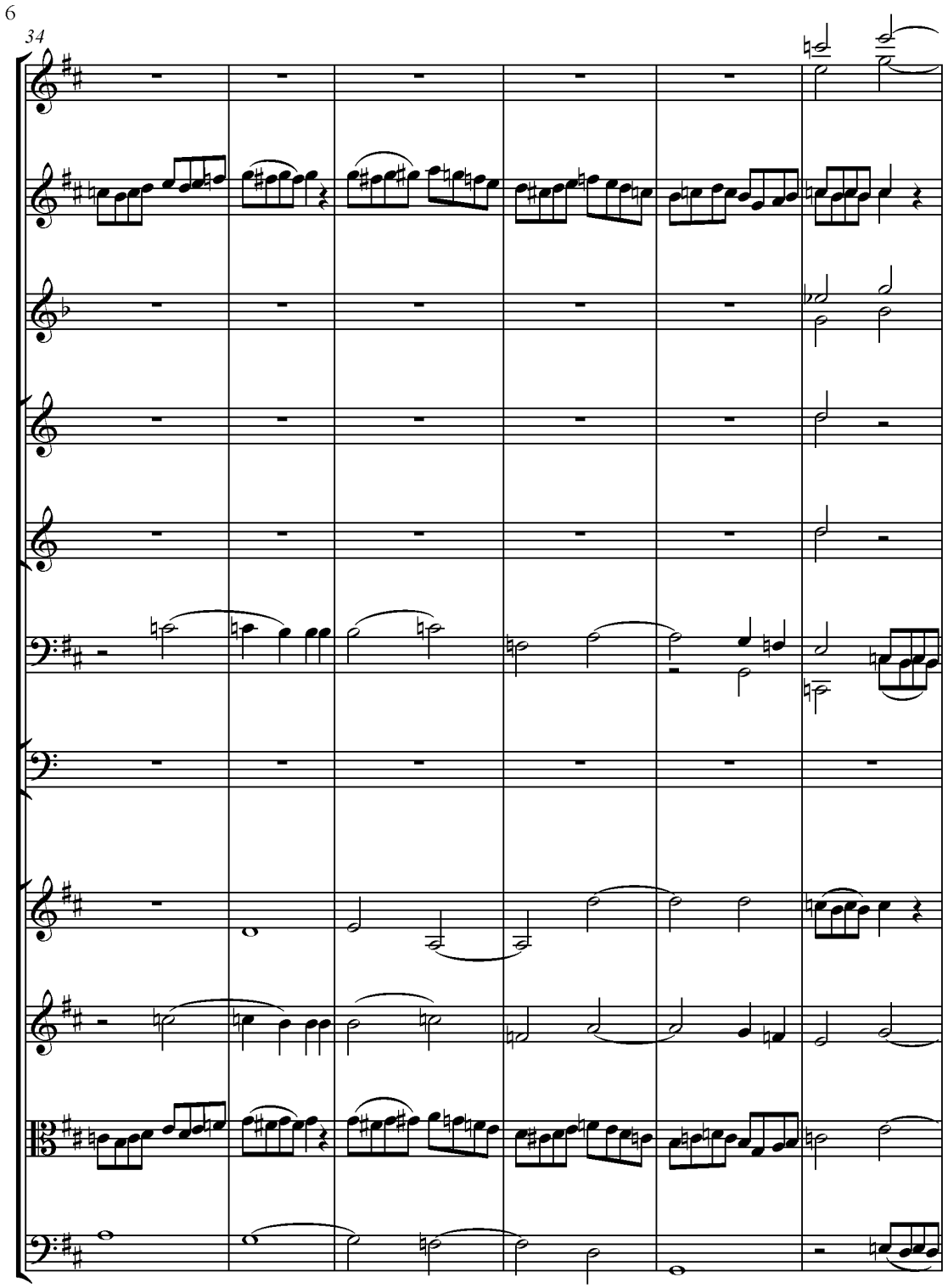

Fl
Ob
Cl
LR
Tr
Fag
Timp
V 1
V 2
Viola
Cb

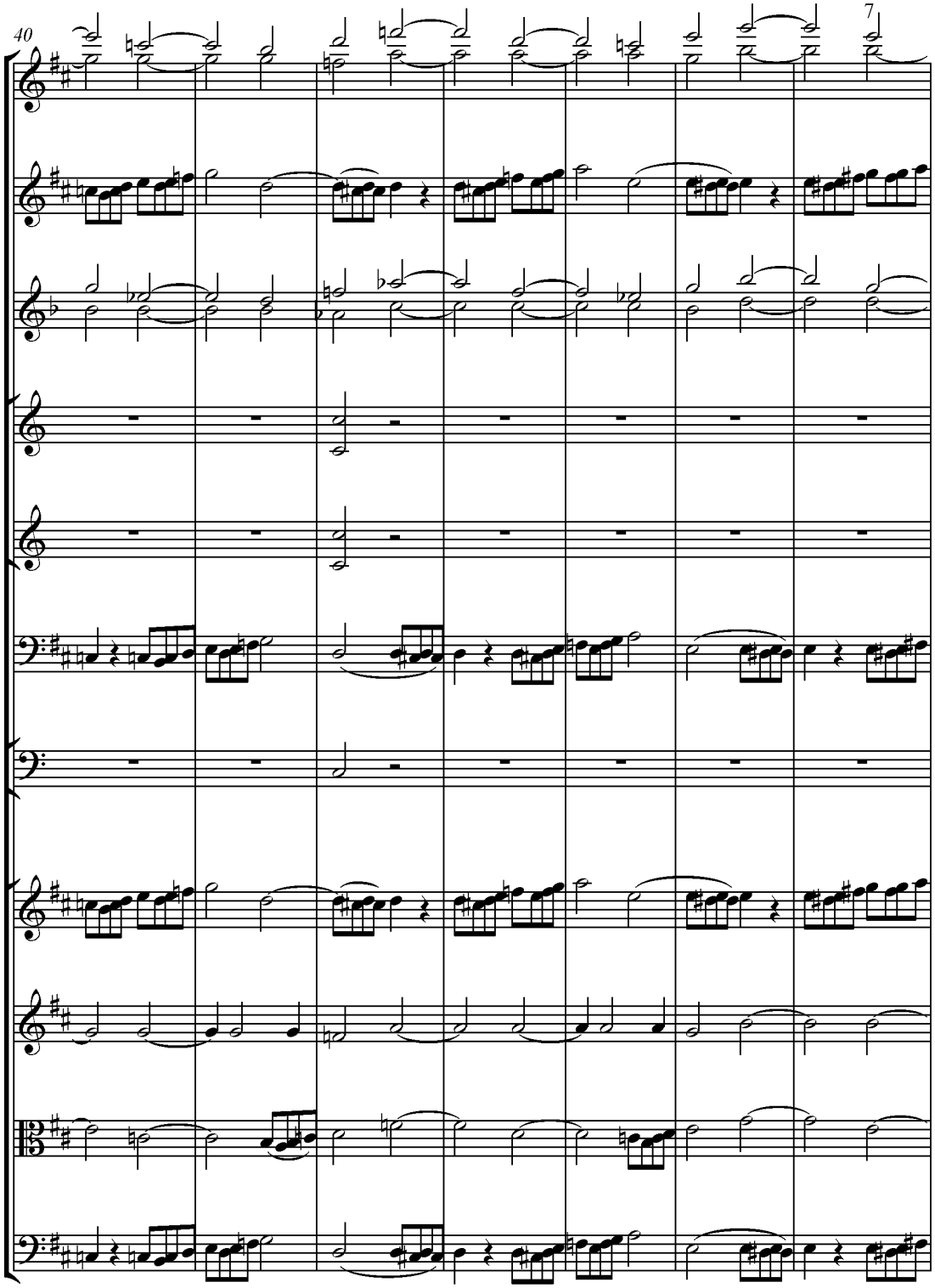

2
7

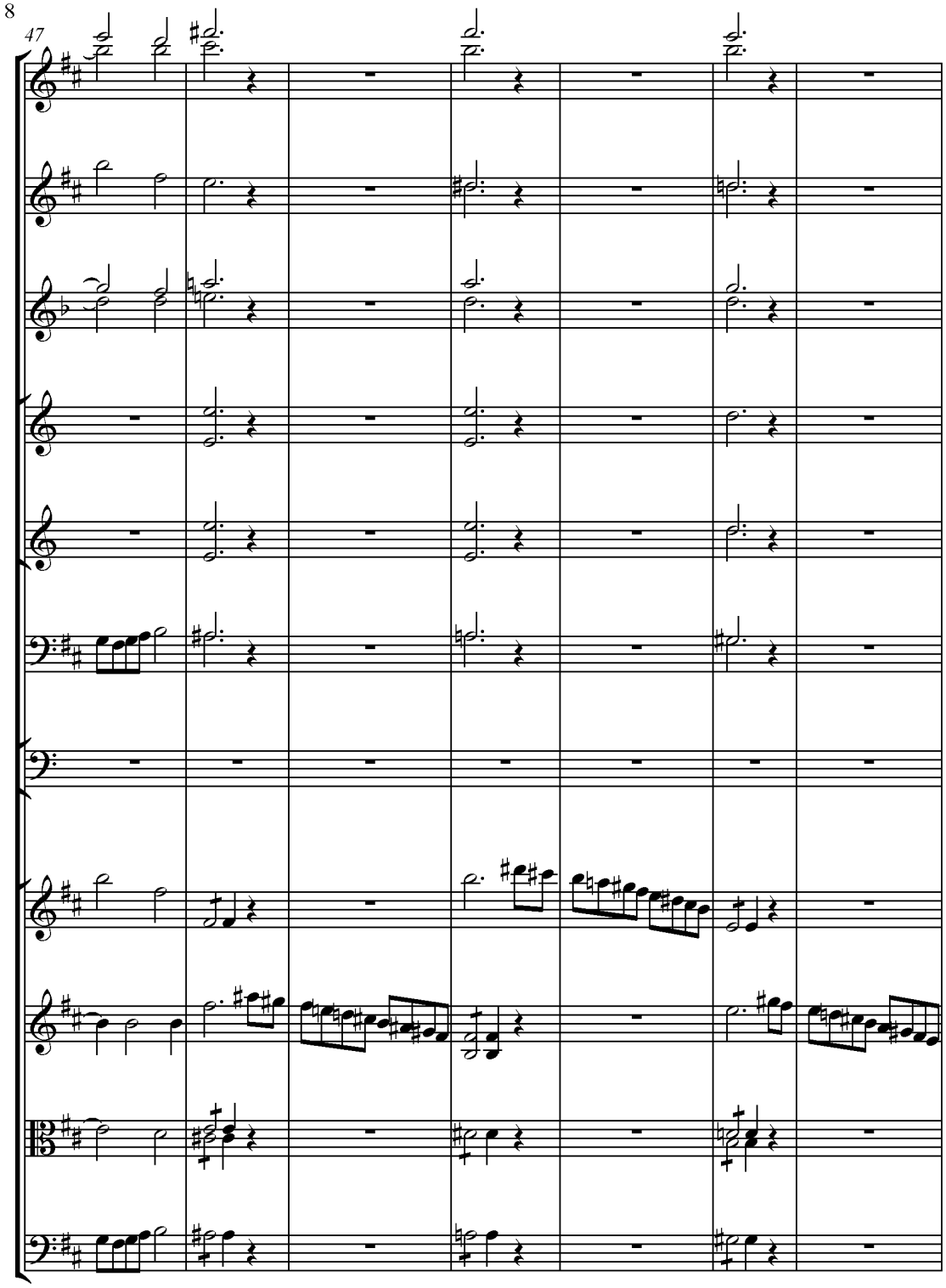

14
3

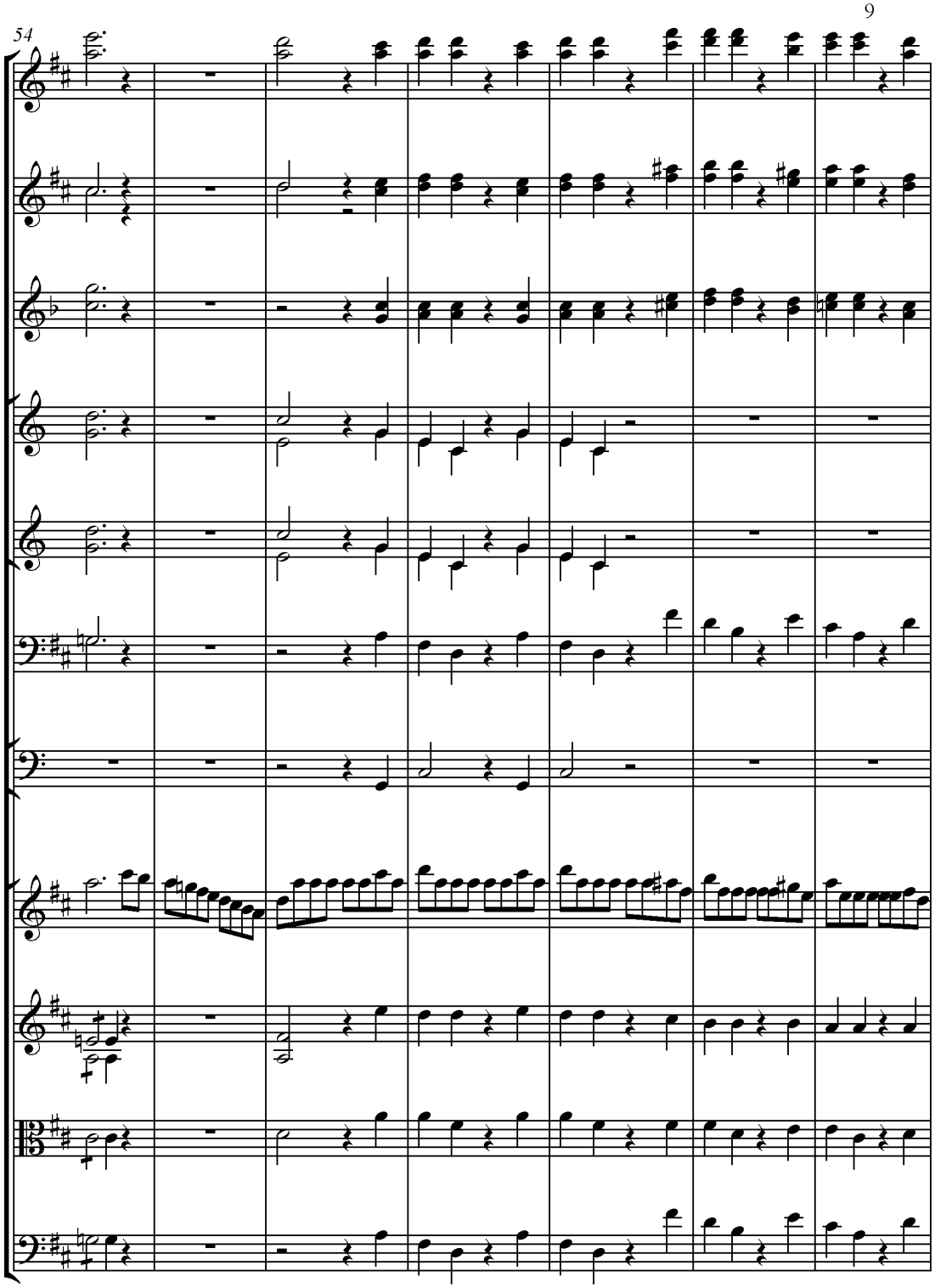

4
21

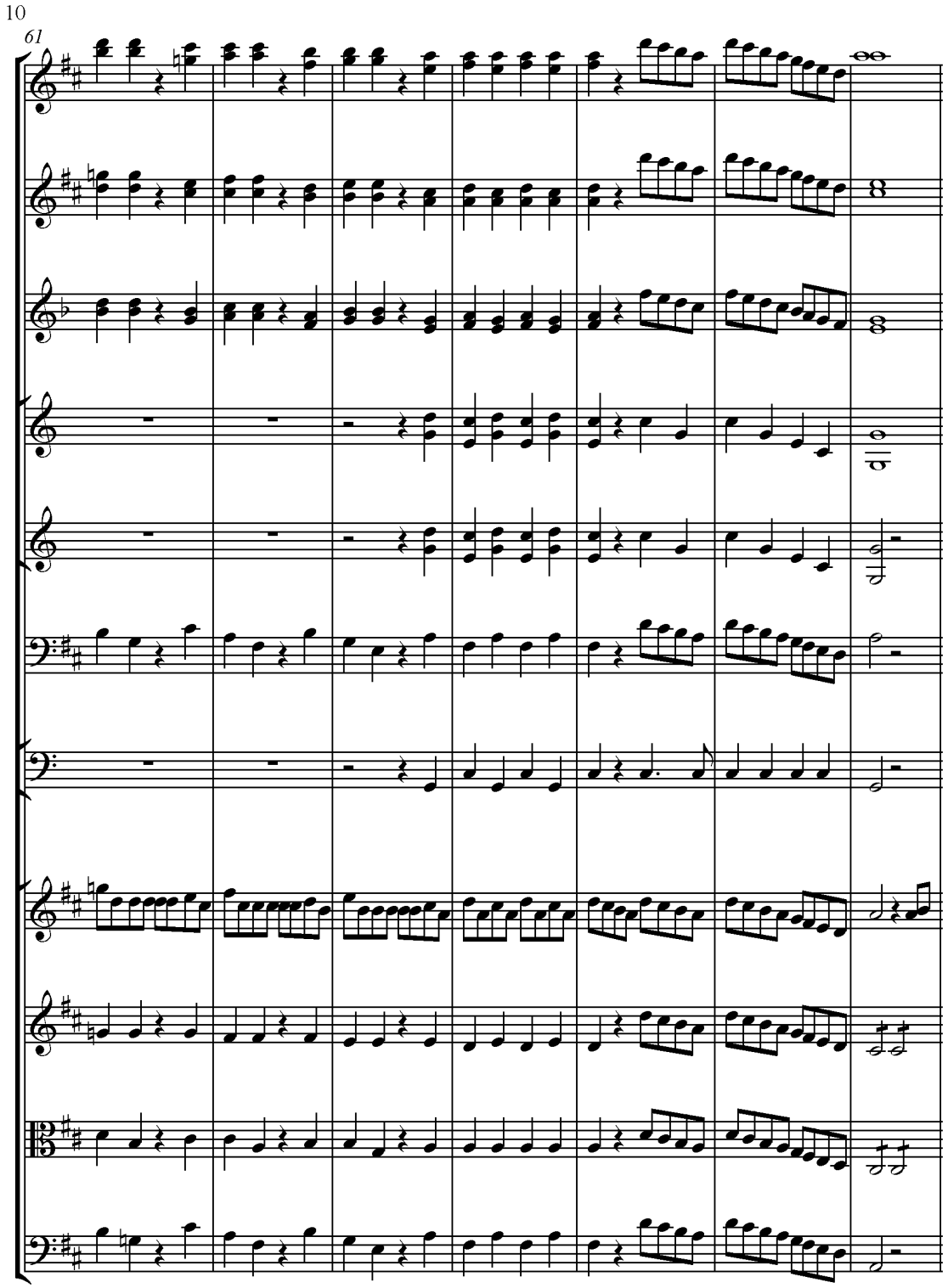

27


6
34

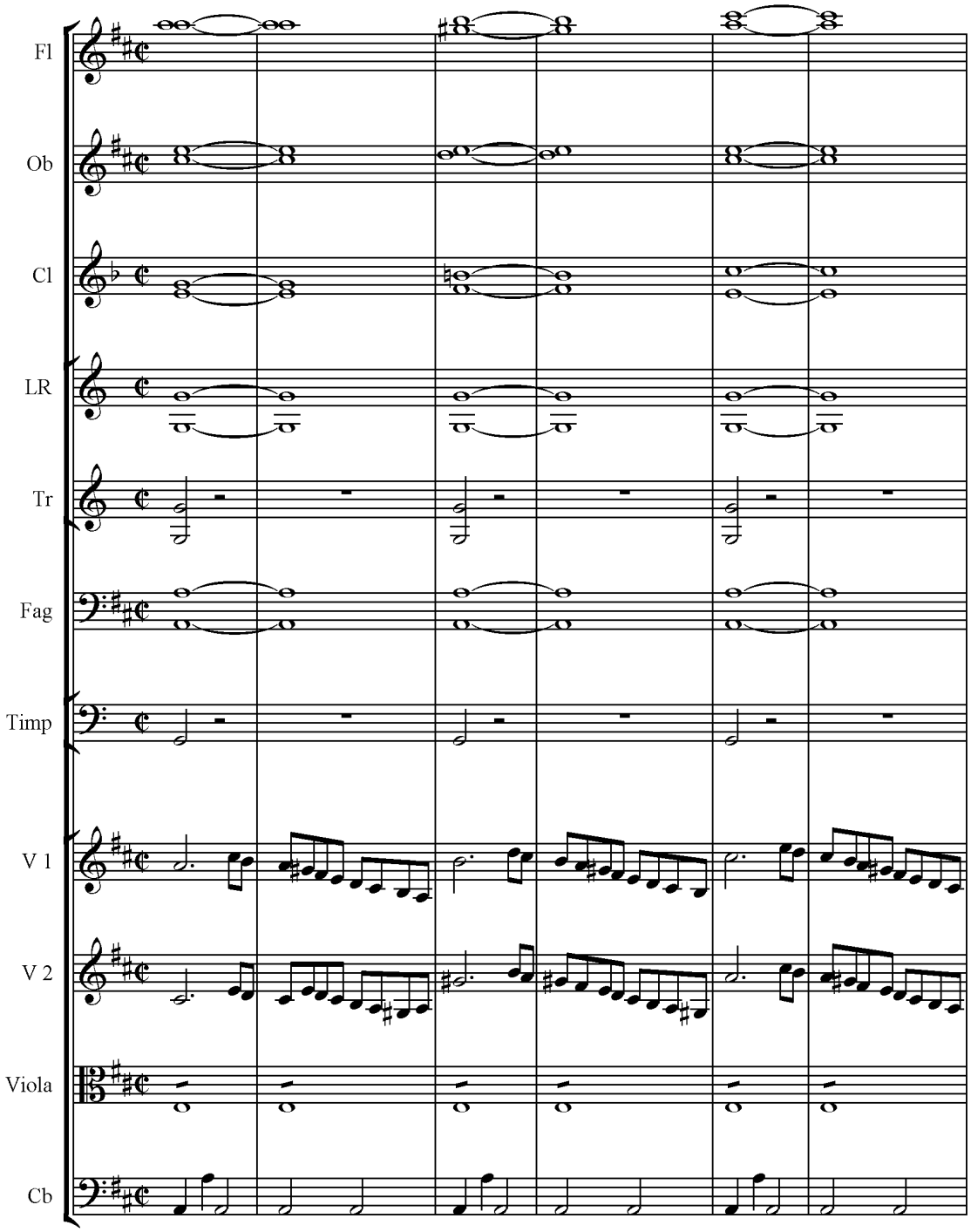

40
7

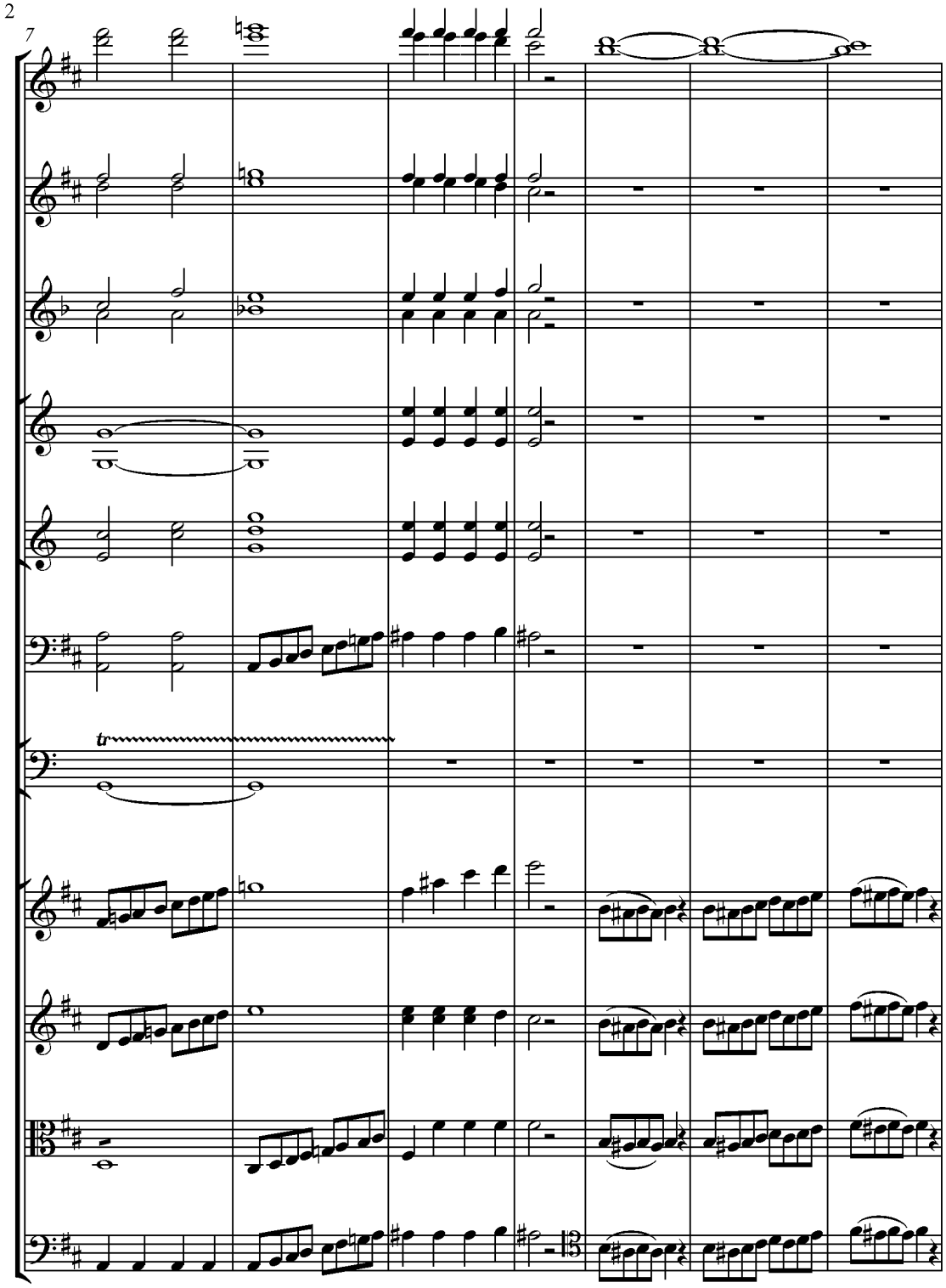

8
47

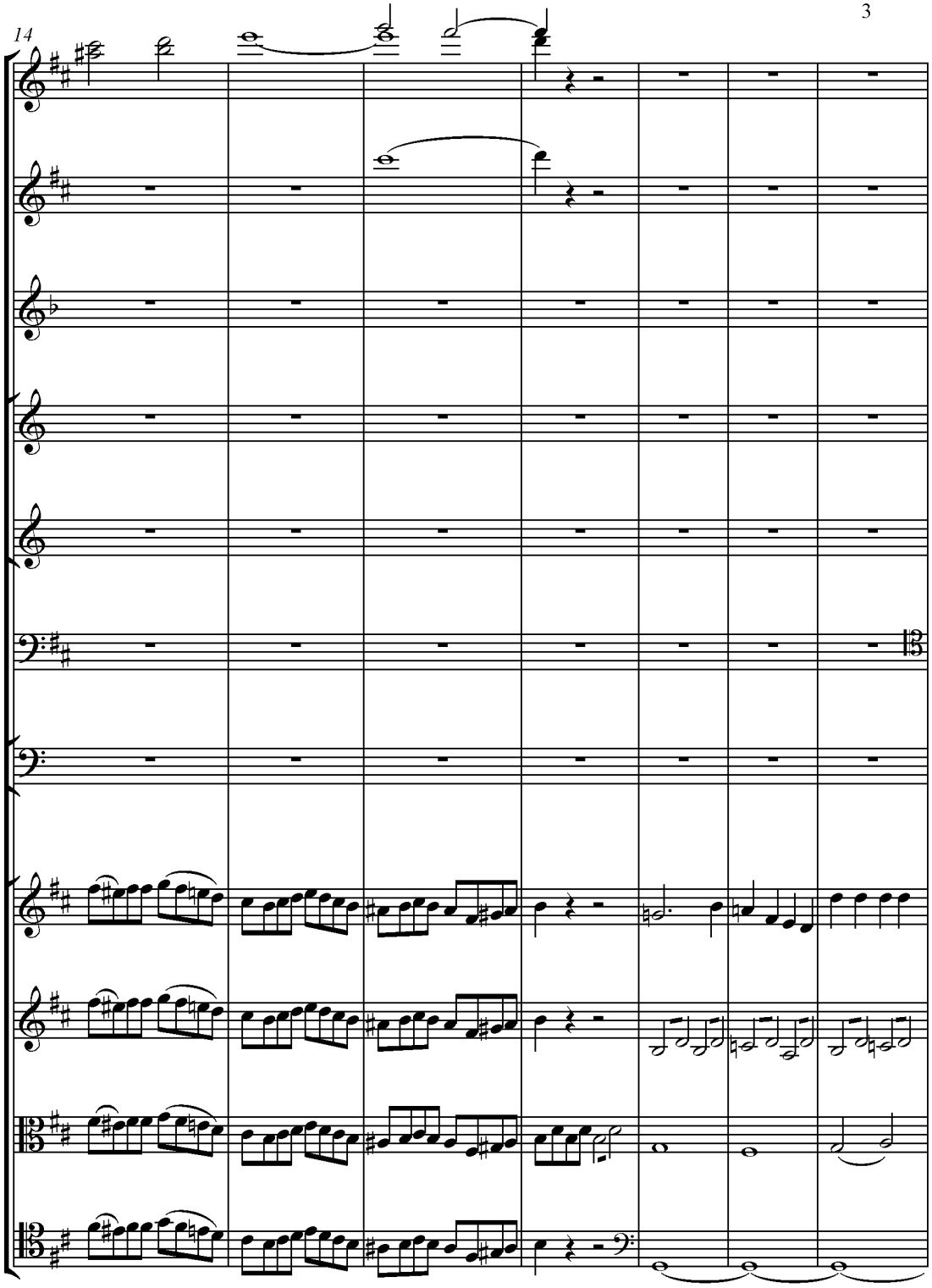

54
9

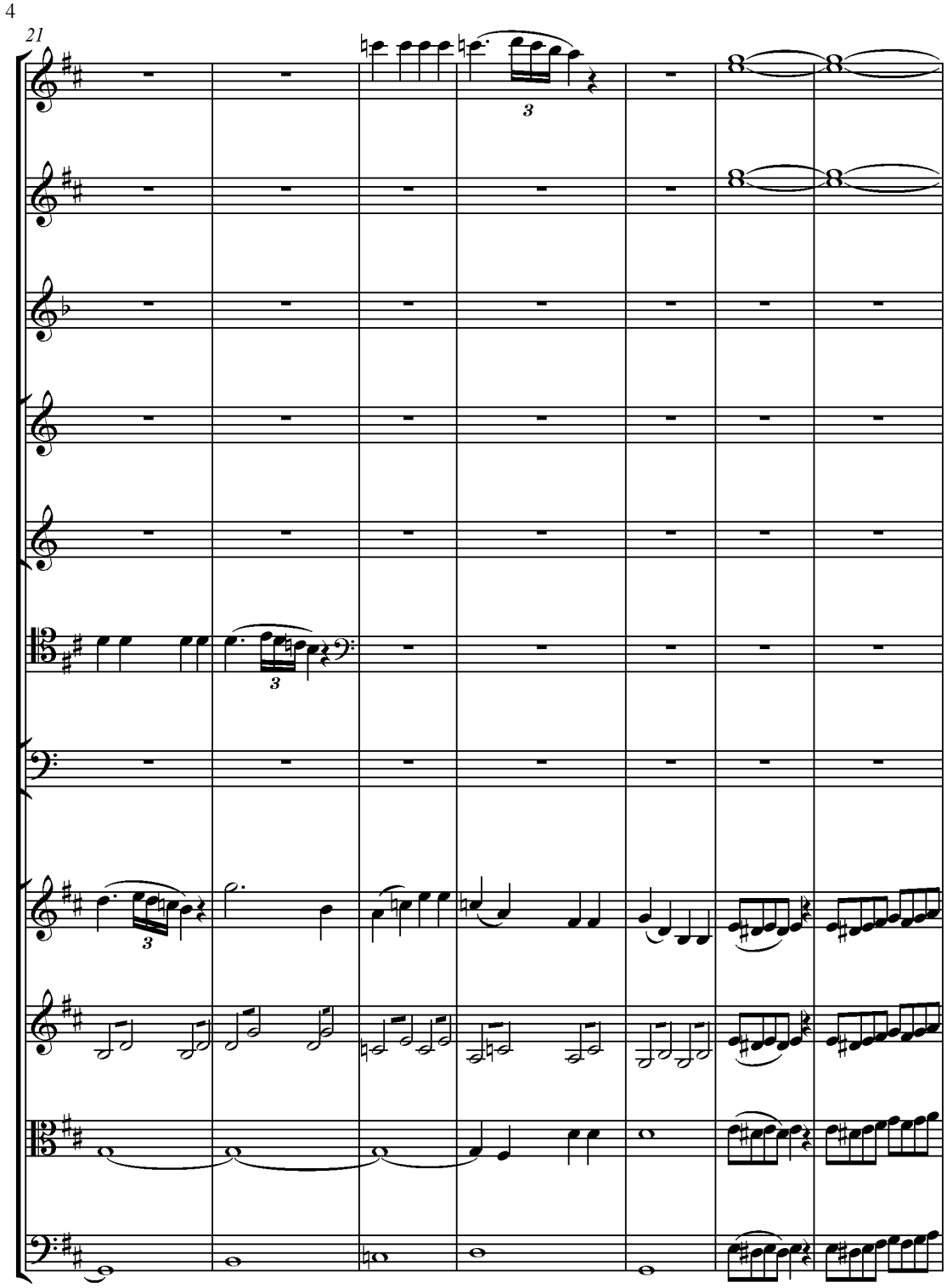


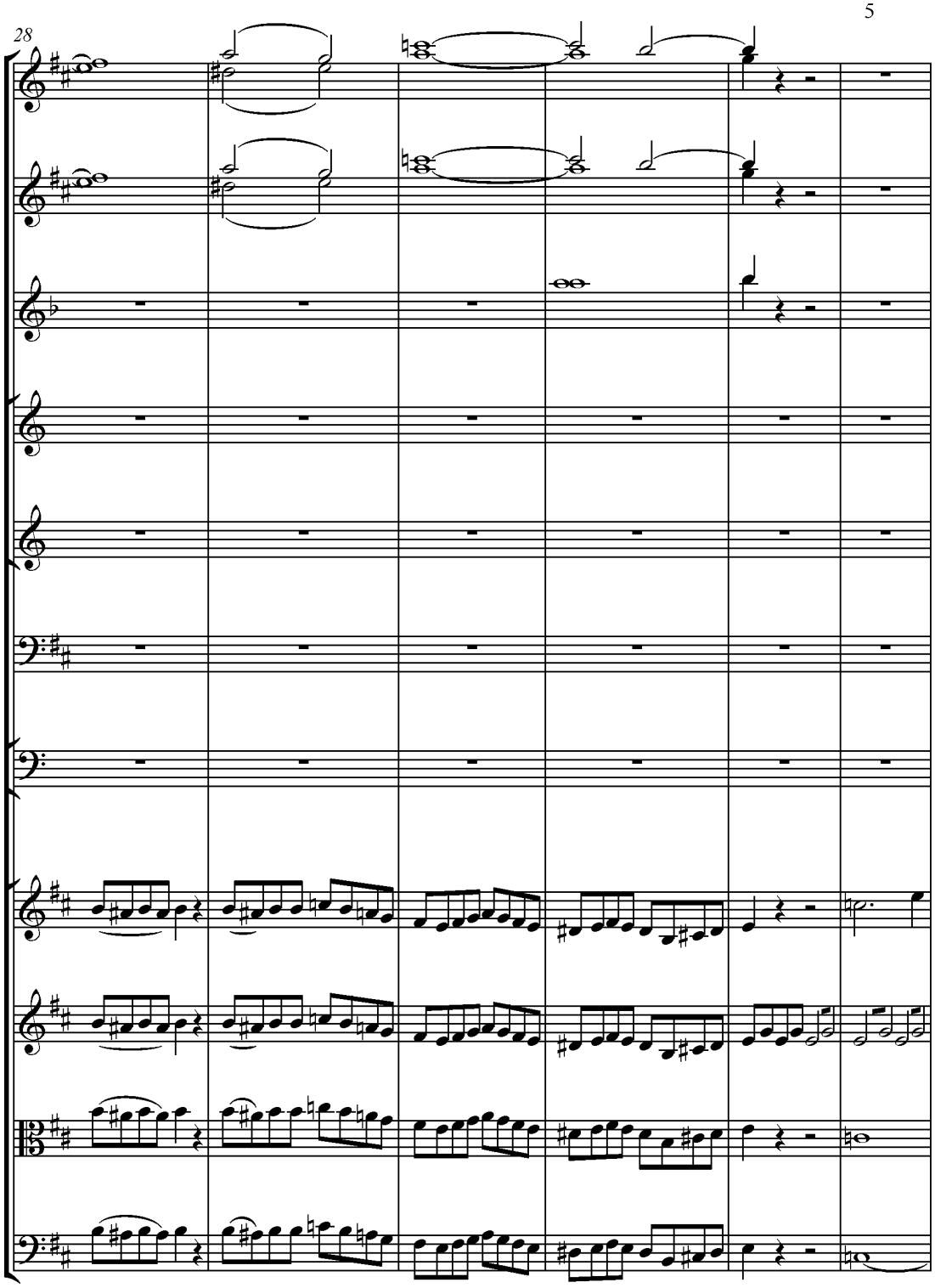
Příklad 533

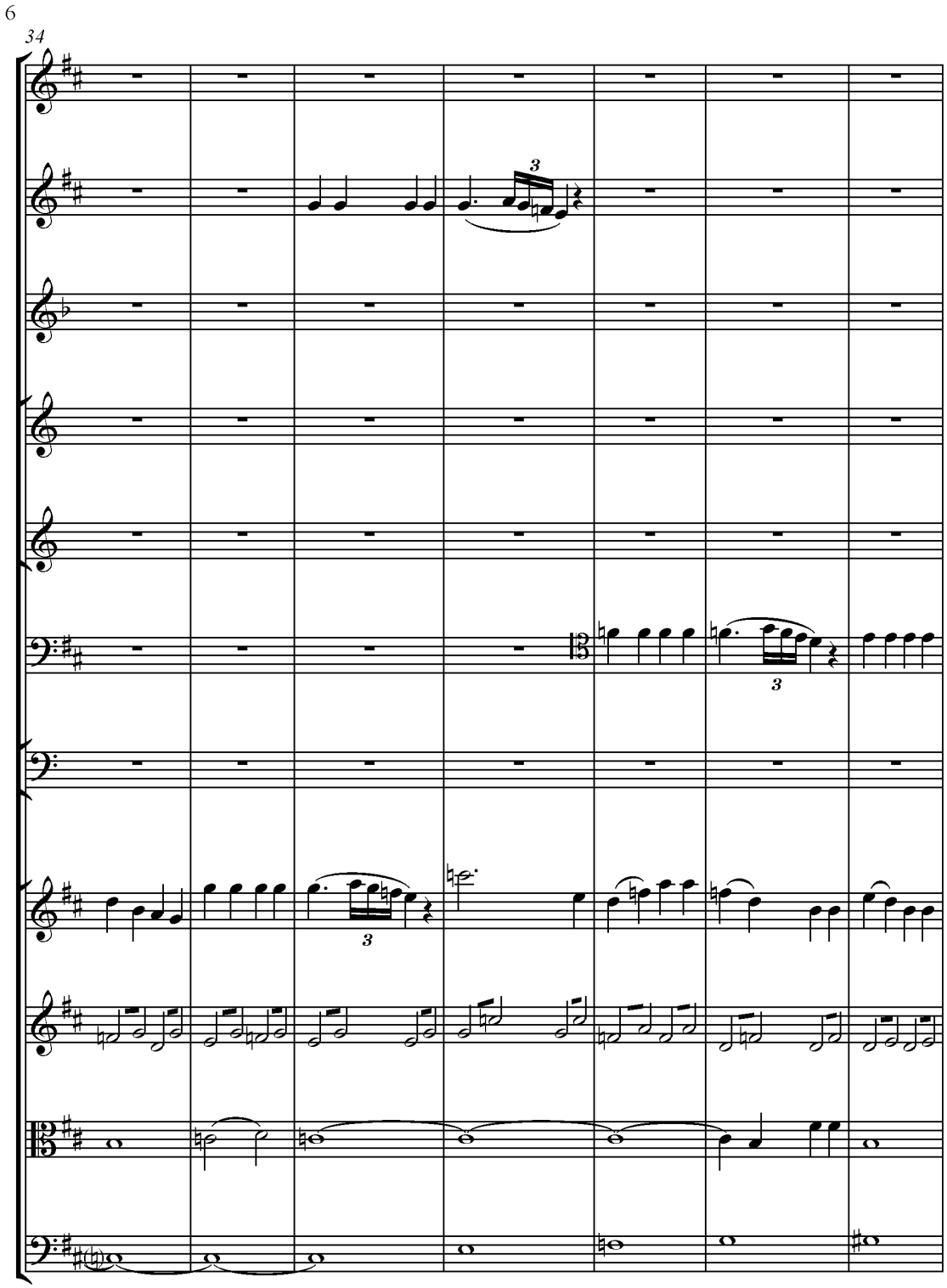

Fl
Ob
Cl
LR
Tr
Fag
Timp
V 1
V 2
Viola
Cb

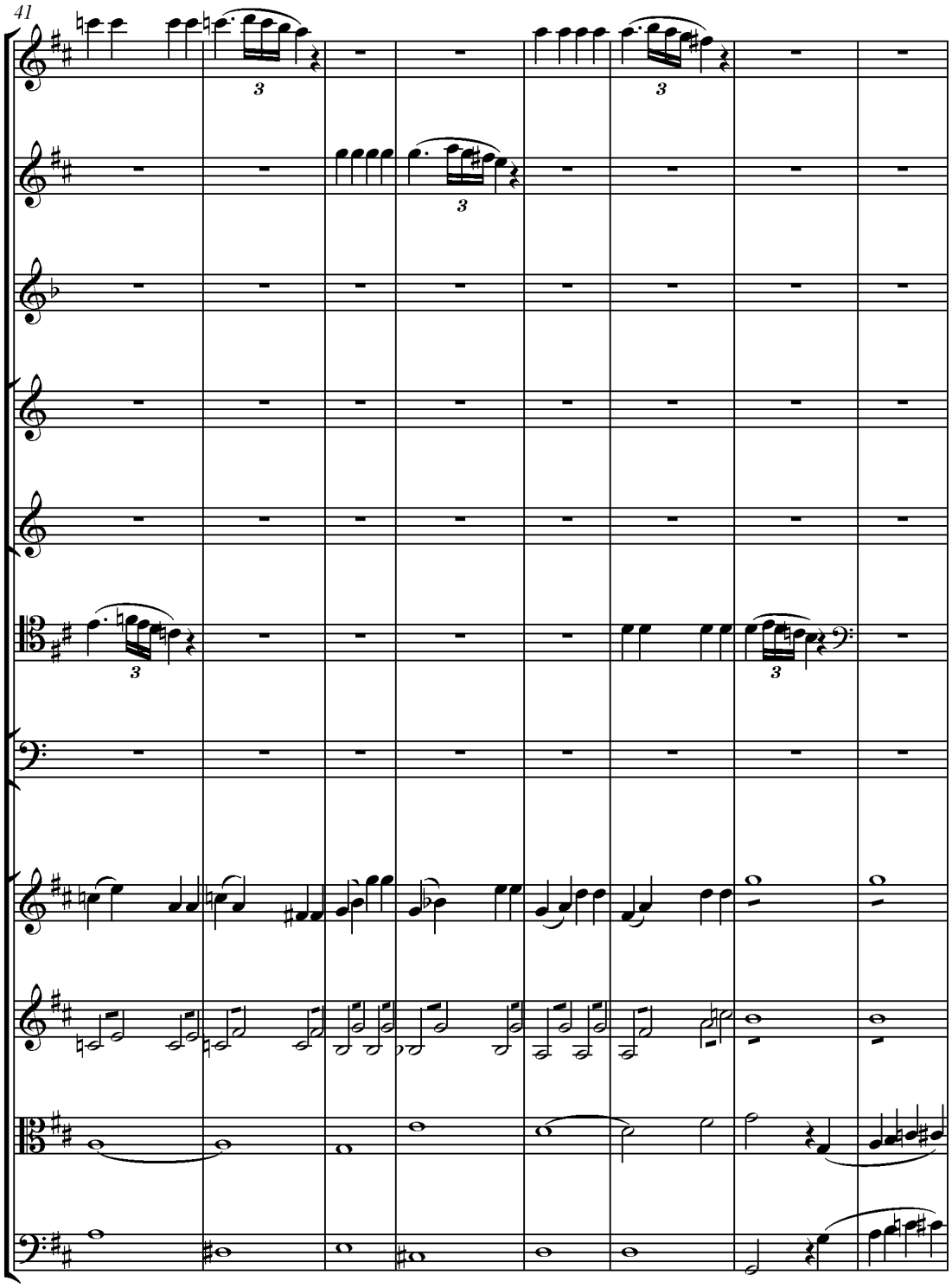

2
7
tr

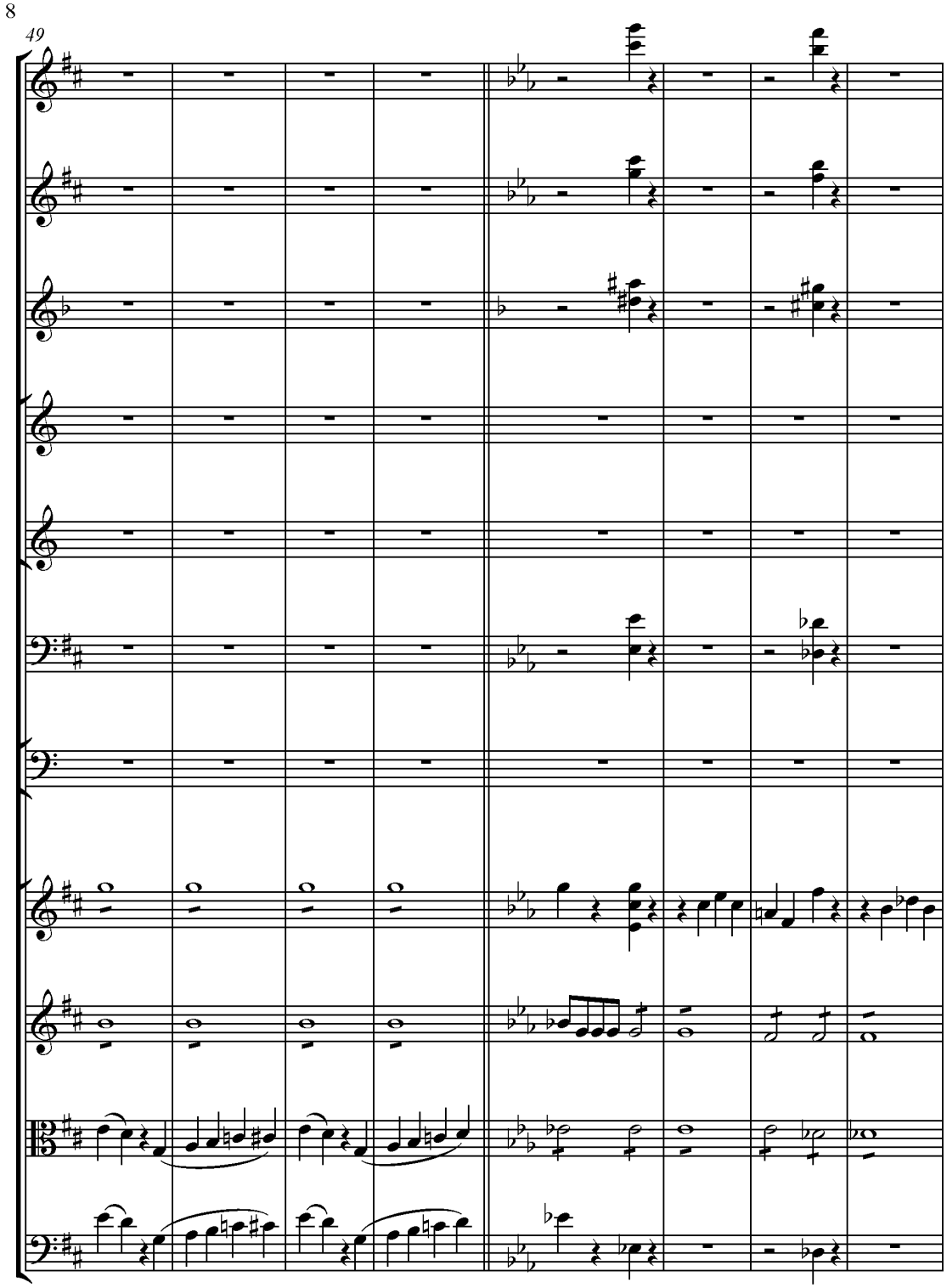

14

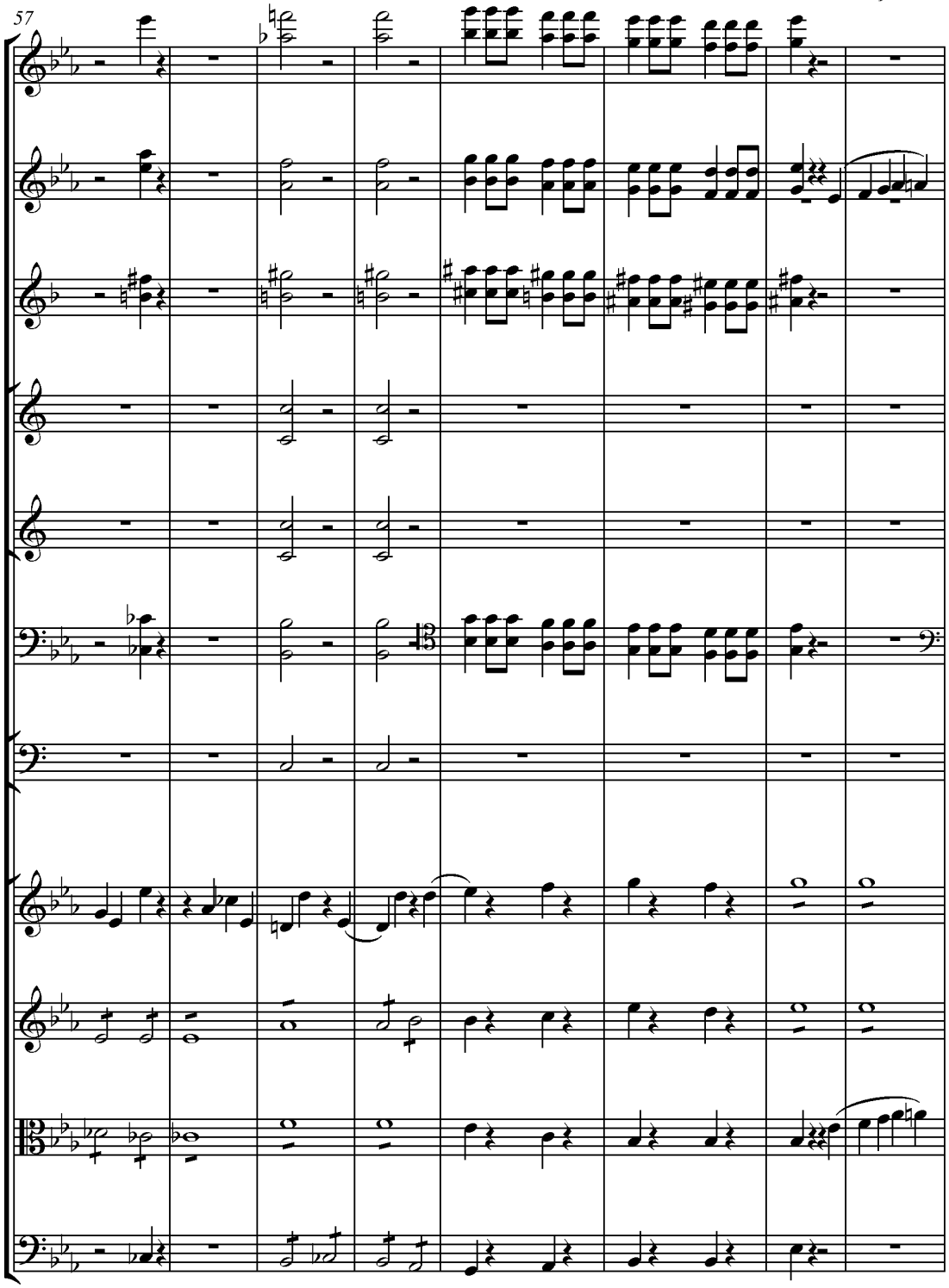

4
21

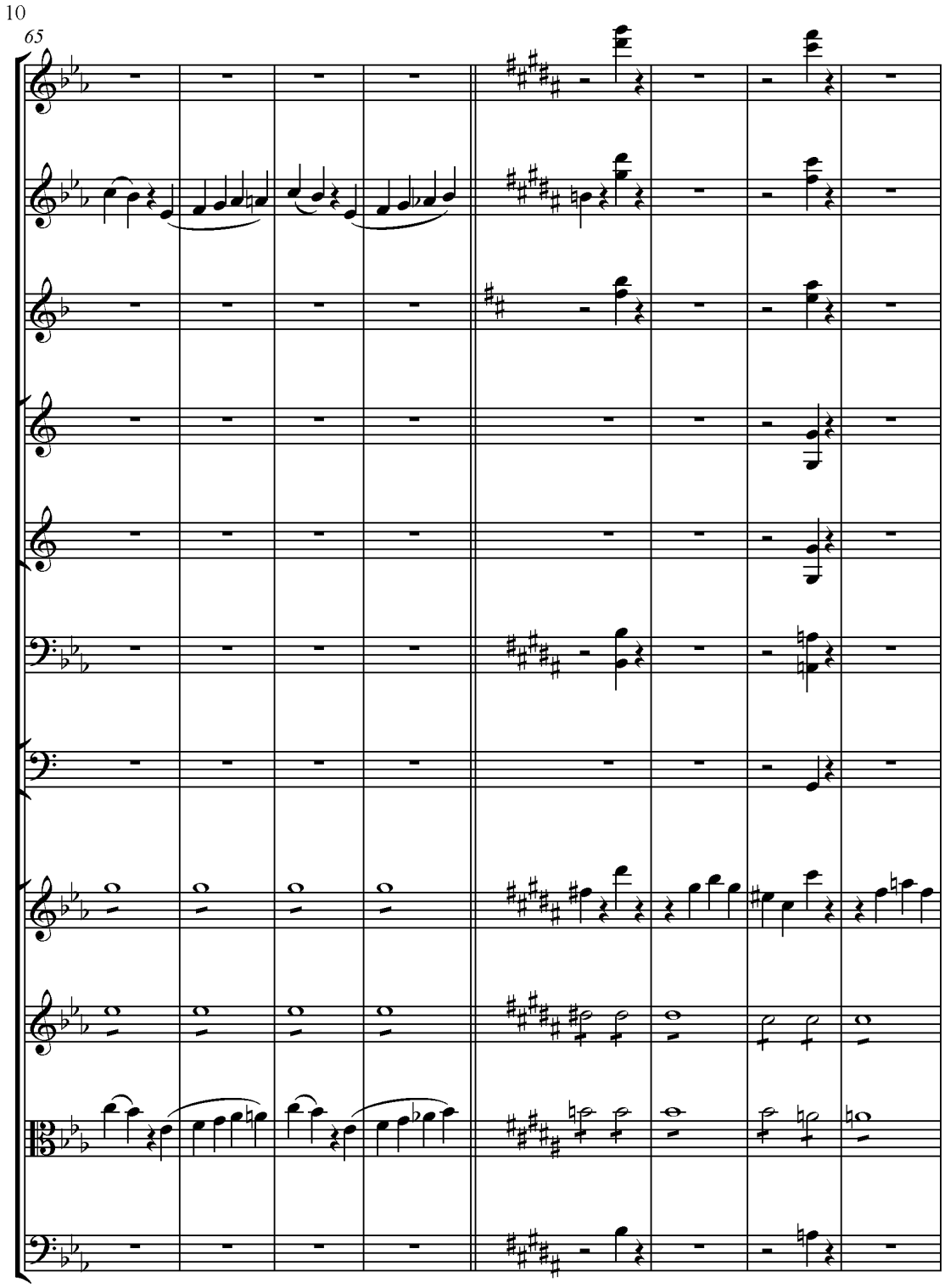

28

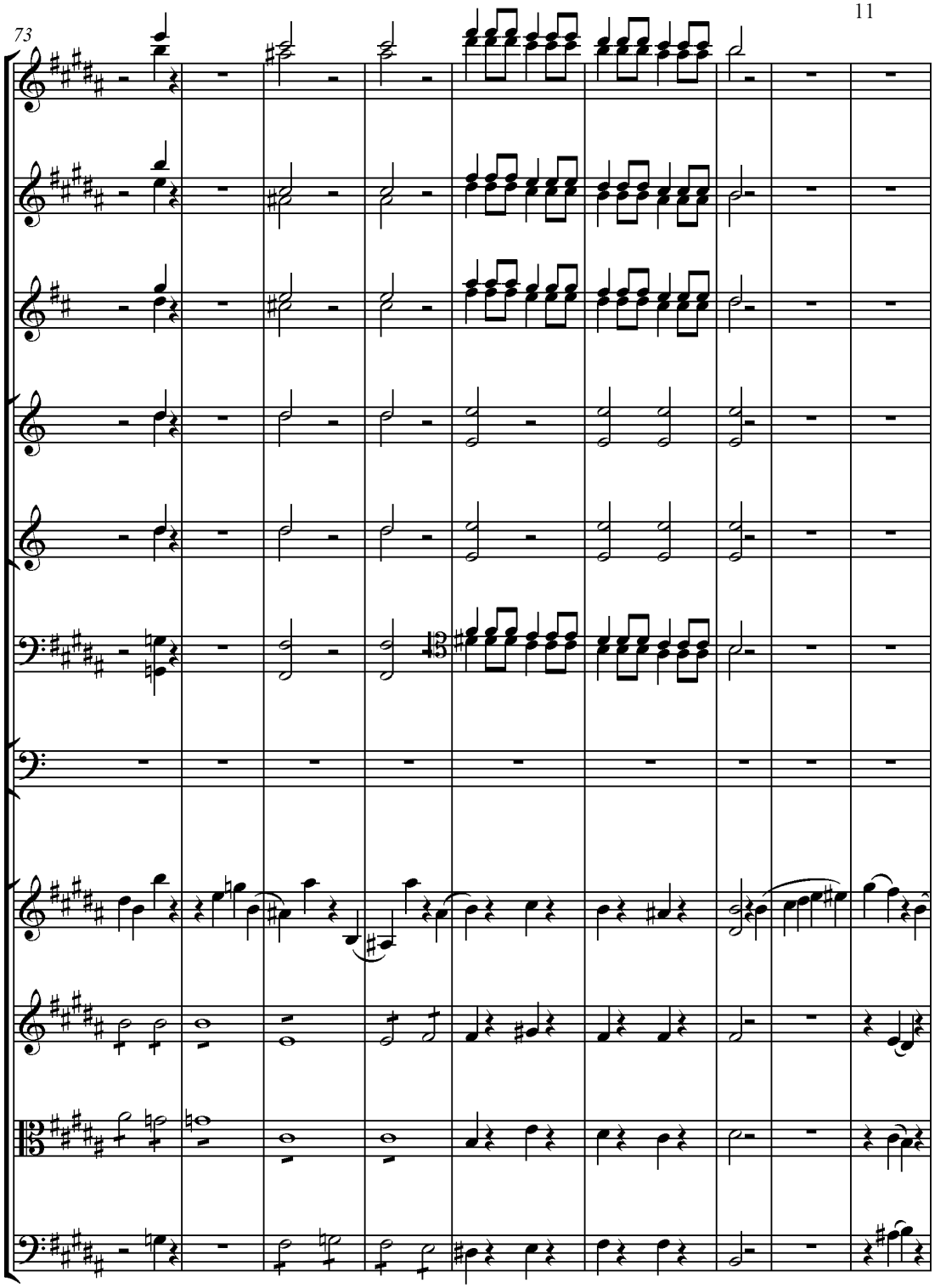

6
34
3
3
3

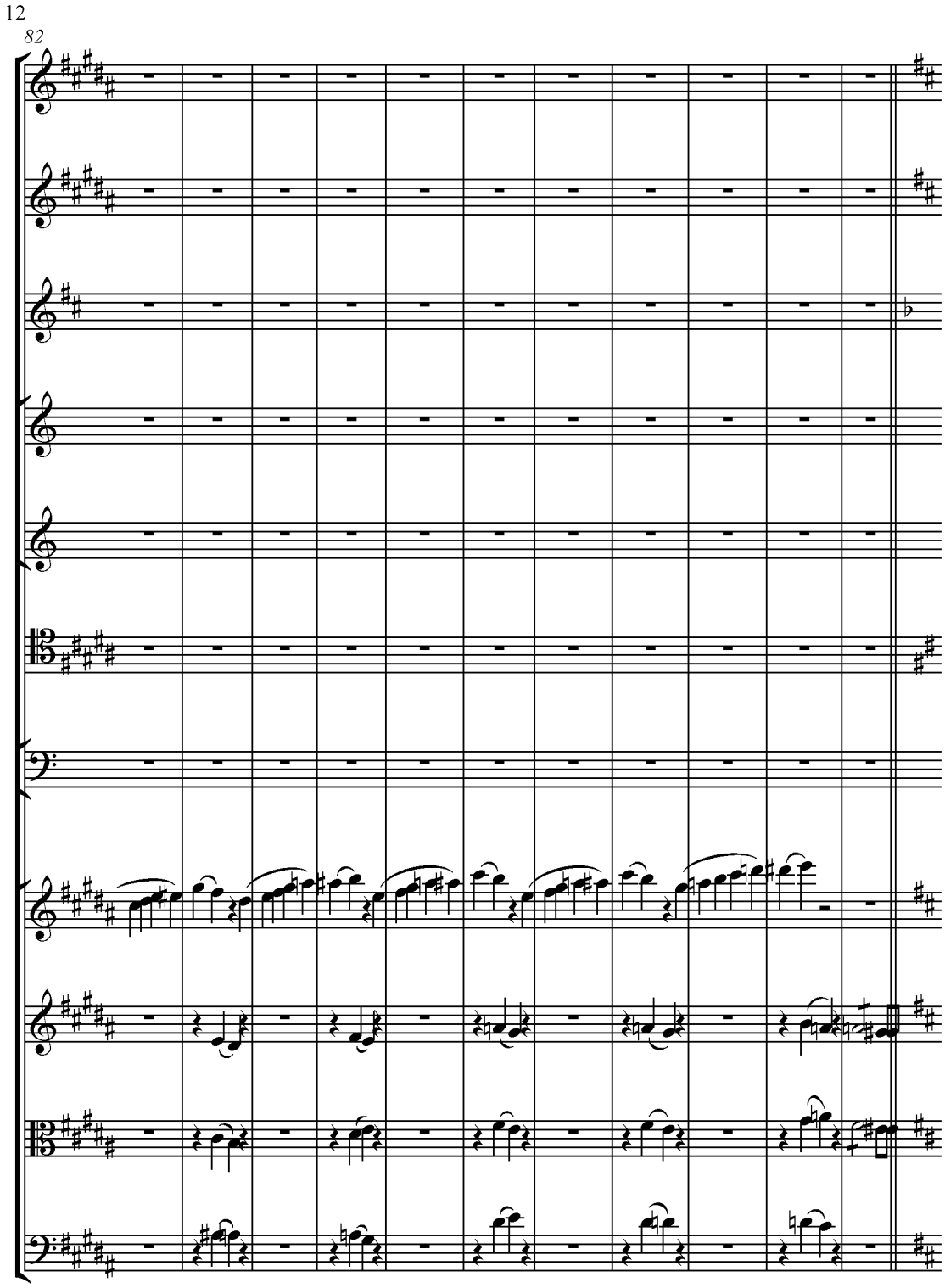

41

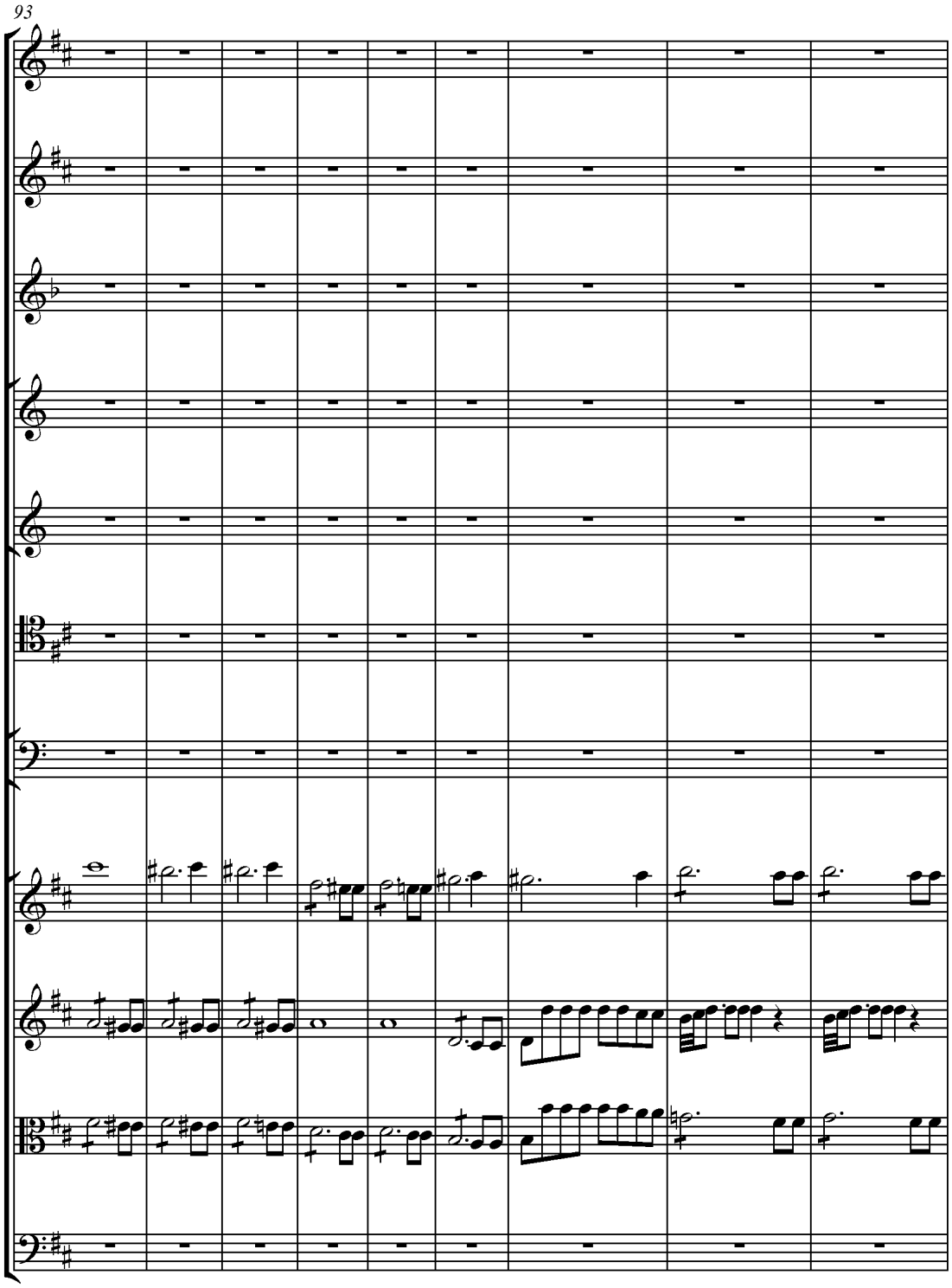

8
49

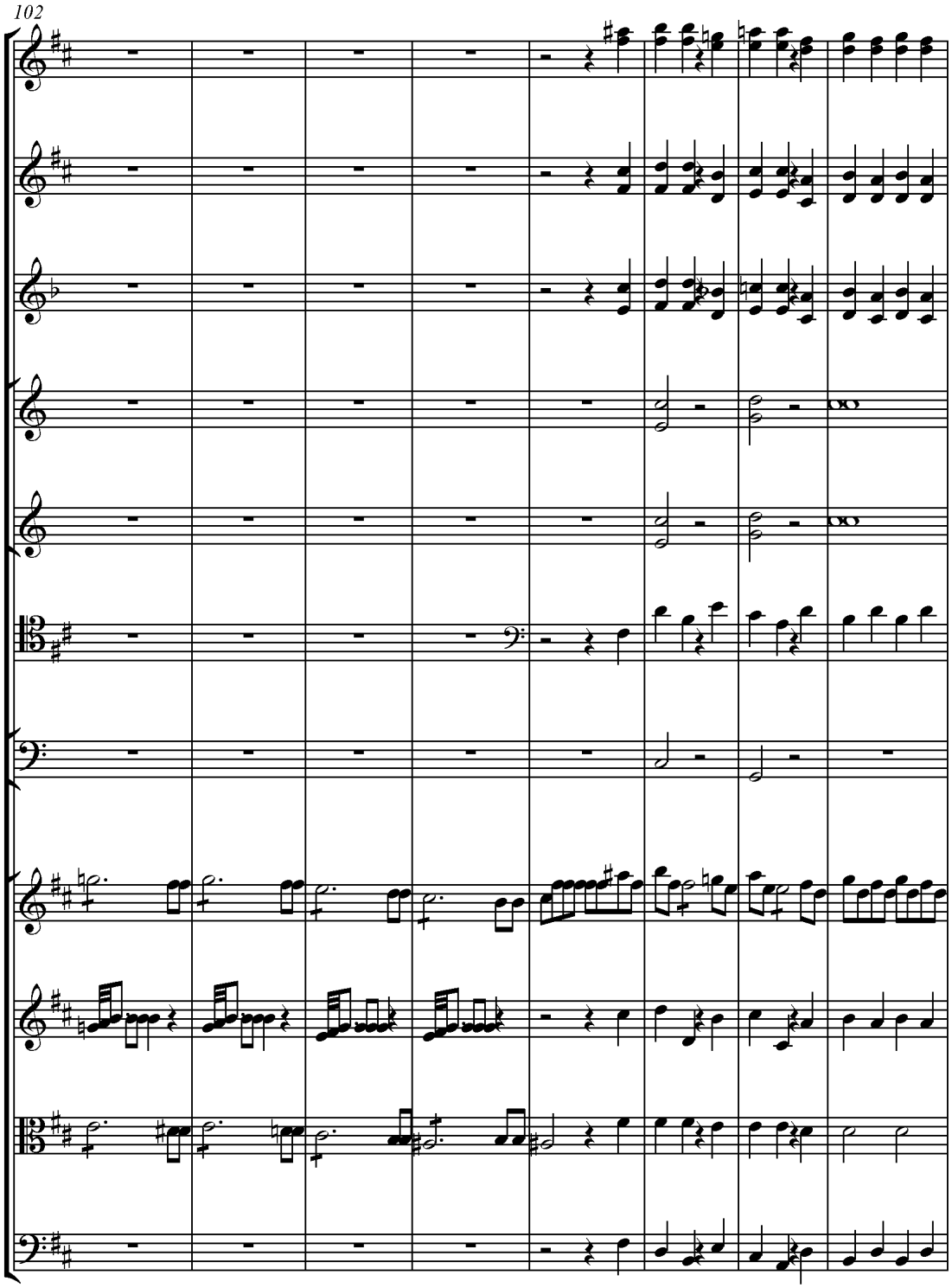

57

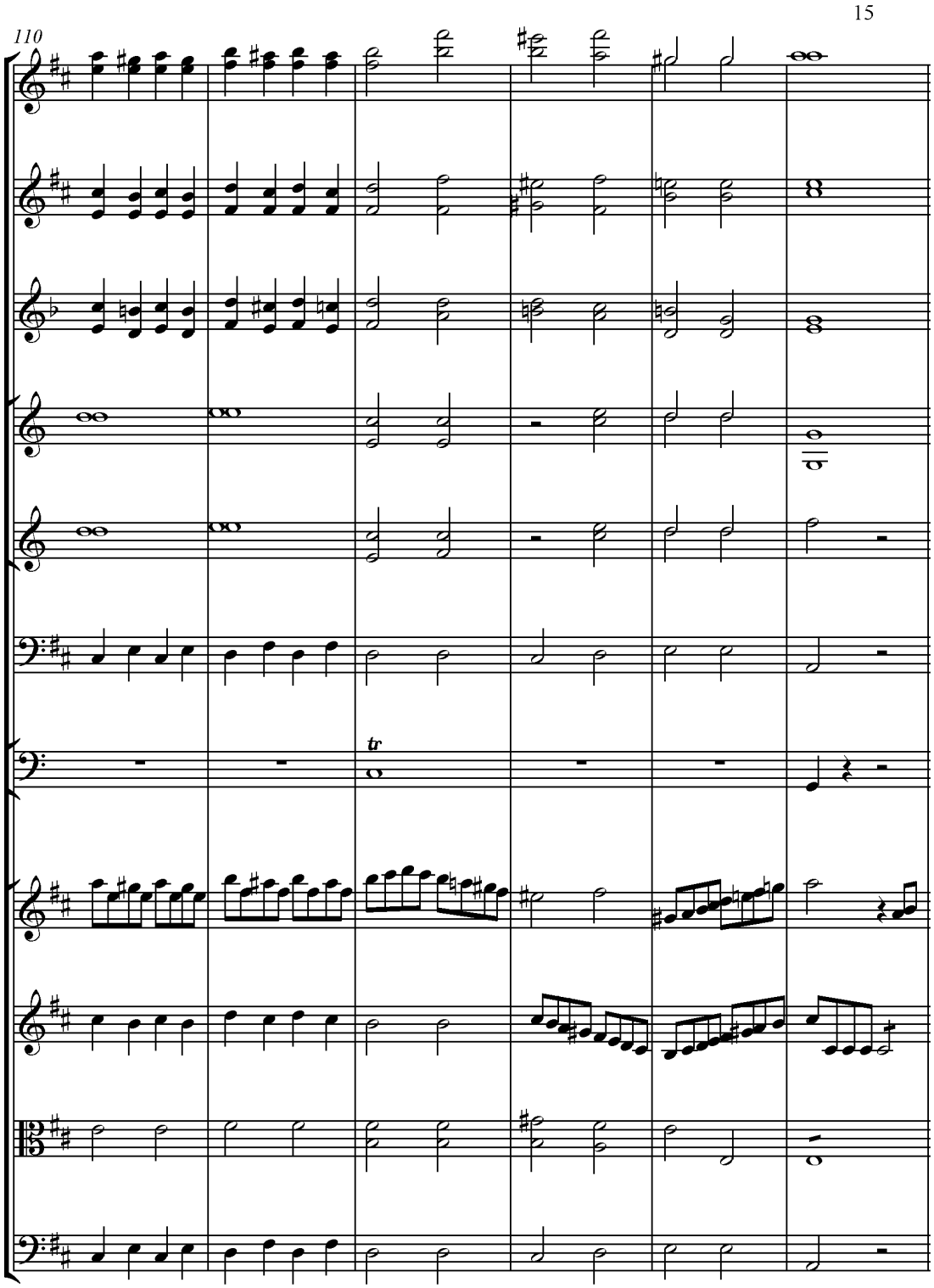

10
65


73


12
82


93


102



Příklad 534

Obě rozvíjení jsou nutně rozdílná, protože první je tvořeno pouze třemi frázemi, zatímco druhé je vytvořeno z devíti frází. Ale je možné, že také při stejném počtu frází dostaneme rozdílné příklady rozvíjení. Deset skladatelů vytvoří deset odlišných rozvíjení se stejnými myšlenkami: každý z nich to bude dělat podle své schopnosti, vkusu a geniality. Proto se dost často stává, že autor při přemýšlení o rozvíjení svých myšlenek nalezne větší množství materiálu, než chce použít. V takovém případě jednu část odstraní a vybere si pouze to, co se mu zdá nejlepší a co vyvolá nejsilnější účinek. Takto by například dvě předcházející rozvíjení mohla poskytnout třetí tím, že by se z jedné a druhé převzalo to, co je nejzajímavější a zbytek by se obětoval. V takovém případě bychom museli to, co chceme použít, spojit do nového uspořádání.

Ale bohaté a značně rozsáhlé rozvíjení, jehož materiál je nový a zajímavý (a přitom stále působivý) může být úspěšně využito ve velké hudební kompozici. Z tohoto důvodu musí skladatel vyznačit plán své kompozice, nesmí všechny své prostředky využít najednou, musí materiál rozdělit, přerušit, několikrát zopakovat atd. Studentům pro pečlivou analýzu doporučuji posledních 12 Haydnových symfonií,[117] které představují vzor velkého rozvíjení myšlenek.

Protože se rozvíjení uskutečňuje vždy pouze s takovými myšlenkami, které již dříve byly exponovány, zajímavost rozvíjení závisí na povaze těchto myšlenek. Myšlenky, které jsou nevýrazné, všední, bez půvabu a bezvýznamné, budou nabízet rozvíjení, která mohou mít stejné chyby. Je přece velmi důležité, abychom tvořili a vybírali zajímavé myšlenky pokaždé, když je chceme použít pro rozvíjení. Je ovšem také možné, že z nedostatku talentu na straně skladatele může rozvíjení zcela chybět, i když jsou výchozí myšlenky dobré: pro tvorbu krásného rozvíjení je třeba stejné *geniality* jako pro objevování nových a podnětných myšlenek.

Značně rozsáhlé rozvíjení se může uskutečnit pouze v hudebních kompozicích, které jsou v rychlejším tempu (*allegro* a *presto*). V tempech *adagio* a *largo* jsou rozvíjení vždy méně významná právě z důvodu pomalého tempa těchto kompozic. V tempu *andante* může být rozvíjení rozsáhlejší.

Co se týče užitečnosti a důležitosti rozvíjení, stačí poznamenat, že je nejkrásnějším ornamentem hudební kompozice. Množství hudebních kompozic, jejichž myšlenky jsou

[117] PP?? Jde o o posledních 12 tzv. „Londýnských“ symfonií J. Haydna č. 93-104 z let 1791-1795.

zdařilé, nás již dávno přestalo zajímat, protože autoři těchto výtvorů nedokázali z jejich myšlenek zužitkovat žádnou část. Právě toto vypracované rozvíjení je tím, co hudebním kompozicím vtiskne pečeť, která je učiní trvale zajímavé a uchrání ji před zapomenutím. Jakým způsobem by ostatně měl skladatel vytvořit *velkou hudební kompozici* bez pomoci rozvíjení, a aniž by dokázal zužitkovat části svých vlastních myšlenek? V takovém případě by mu přece nezbyl jiný prostředek než hromadění myšlenky za myšlenkou, nebo opakování několika myšlenek s monotónní kontinuitou a bez jiných proměn než změny tóniny: obojí jsou špatné prostředky. Velké množství myšlenek, které po sobě následují bez oddechu, připomíná hloupé tlachání.

Existuje množství hudebních kompozic, ve kterých se neuskutečňuje rozvíjení myšlenek, jako například v áriích, nokturnech, v některých tanečních a baletních kompozicích, atd. Proto jsou tyto kompozice právem brány v úvahu jako zcela módní dílka, která (po přechodu módní vlny) navždy zmizí.

V analýze dvou předcházejících příkladů jsme viděli, že rozvíjení bylo vytvořeno:

1. tóninovou transpozicí frází (které jsou často pouze částí hlavních myšlenek);
2. postupem;
3. imitací, která se někdy může stát kánonem od čtyř do osmi taktů;
4. dialogem dvou nebo tří frází;
5. připojením protitématu (kontrasubjektu) v dvojitém kontrapunktu a následném zvýraznění stránek tohoto kontrapunktu v reperkusi;

K tomu můžeme připojit dva následující prostředky:

6. variování myšlenky nebo fráze; buď pouze melodicky, nebo pouze harmonicky, případně tím, že neměníme akordy, ale figury doprovodných částí; případně těsnou nebo rozšířenou harmonií pouze na základě jiného rozdělení hlasů;
7. změna uspořádání myšlenek nebo frází: například když expozici myšlenek v pořadí 1, 2, 3, 4 v rozvíjení změníme na 2, 1, 4, 3 nebo 4, 1, 3, 2 atp.

Zkrácení dlouhé myšlenky, *prodloužení* krátké myšlenky, obratné a časté *modulování*, *doprovázení jedné myšlenky druhou myšlenkou* (pokud to jde), *provádění* myšlenky v různých hlasech – toto všechno náleží k prostředkům rozvíjení včetně základního předpokladu, že vyvolají účinek. Skutečné rozvíjení je v podstatě libovolné kombinování hudebních myšlenek. Pokud změníme myšlenku, musíme také změnit rozvíjení a, jinak řečeno, přitom

modifikujeme níže uvedené zdroje a prostředky (které jsou vždy stejné) pomocí nových kombinací.

Umění skladatele tedy spočívá zejména v tvorbě myšlenek a v jejich rozvíjení.

Pokaždé, když myšlenku poprvé dáváme na vědomí, tak ji exponujeme. Dobrá expozice je často plodem náhody, náhlé inspirace, vroucnosti či vzkypění mládí; ale správné rozvíjení myšlenek si již žádá zkušené, obratné a schopné mistry.

Dříve než zahájíme rozvíjení, *zaznamenáme si* myšlenky nebo fráze pro rozvíjení nacházející se v expozici tím, že vytvoříme malou tabulku příkladů (tak jak jsme ji udělali u Mozartovy předehry).

Potom vyhledáme, co by se z těchto myšlenek dalo vytvořit a tento nový materiál si opět ve zkratce zaznamenáme tím, že z něho vytvoříme novou malou tabulku. Po uskutečnění těchto dvou přípravných prací budeme hledat uspořádání, ve kterém by se tento materiál mohl představit s co největším účinkem. Pokud je tento materiál příliš vydatný (což se může často stát podle povahy a množství rozvíjejících myšlenek), pak musíme odstranit to, co je nejméně zajímavé nebo ho rozdělit na dvě, tři nebo čtyři části, přičemž nejdříve použijeme jednu část, později druhou a ještě později třetí atd. Právě rozdělením tohoto materiálu děleného do několika částí vyložíme své myšlenky bez rozvíjení, jako v expozici, pouze mohou být zopakovány v jiné tónině. V takovém případě můžeme uvést několik nových vedlejších myšlenek, ale pouze za předpokladu, že nebudou neslučitelné s dalšími myšlenkami kompozice.

Existuje několik způsobů pro exponování myšlenek před jejich rozvíjením.

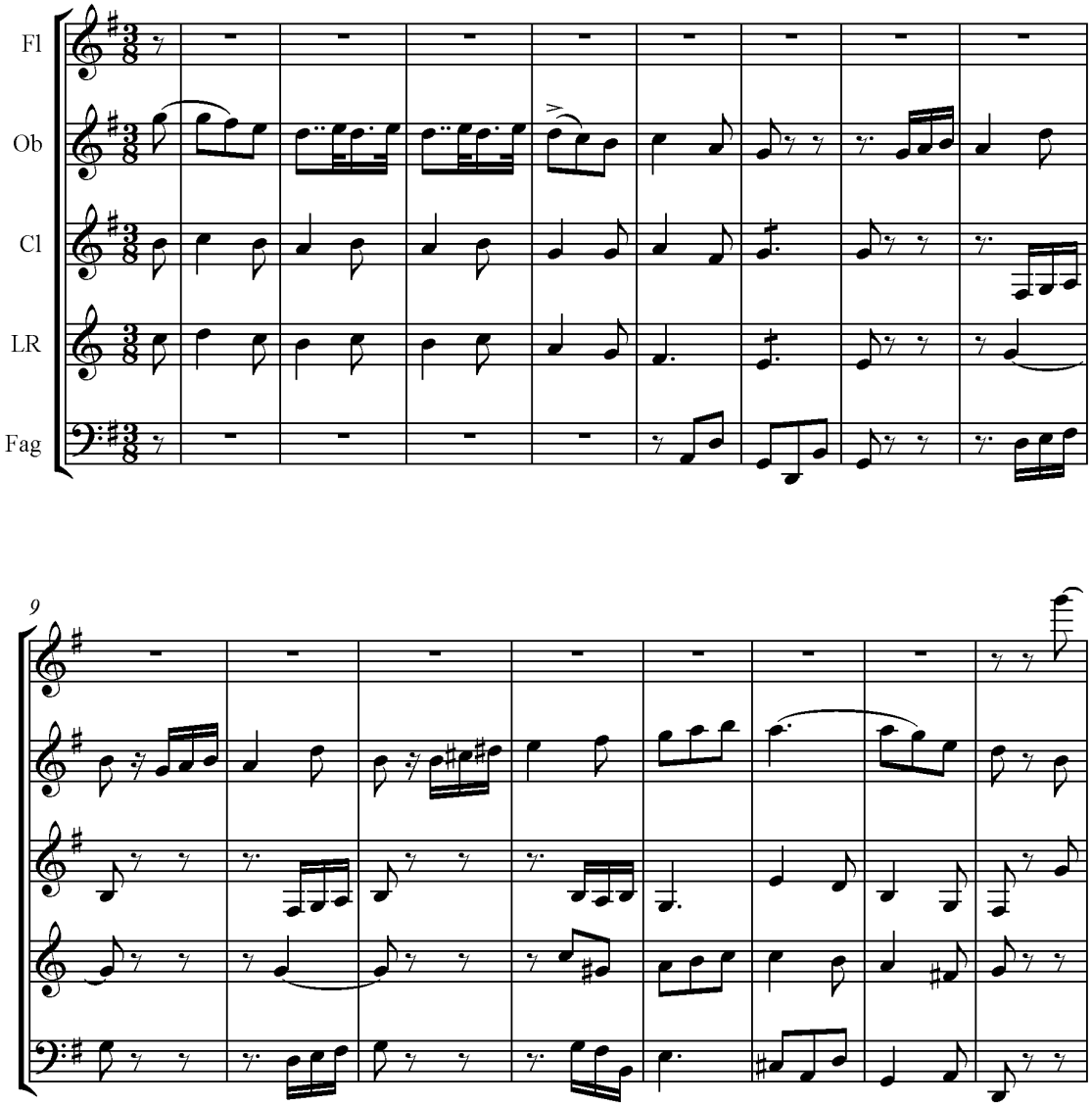
1. Buď je exponujeme hned bez rozvíjení, jako například v první části první věty kvartetu nebo symfonie: v takovém případě jsou seřazeny tak, aby utvořily pravidelnou hudební řeč, která začíná tónikou a končí v dominantní tónině. Rozvíjení se uskutečňuje v druhé části (viz uvedený příklad z Mozartovy předehry).
2. Nebo exponujeme jednu myšlenku (nebo motiv), kterou hned rozvíjíme, jako například ve variované árii v Haydnově stylu.
3. Nebo nejdříve exponujeme jednu myšlenku, po které následuje její rozvíjení; potom uvedeme novou myšlenku, kterou rovněž okamžitě rozvíjíme, potom třetí atd. Tento třetí způsob by mohl sloužit k vytvoření částí *andante, adagio, menuetů* v kvartetech a v symfoniích atd.

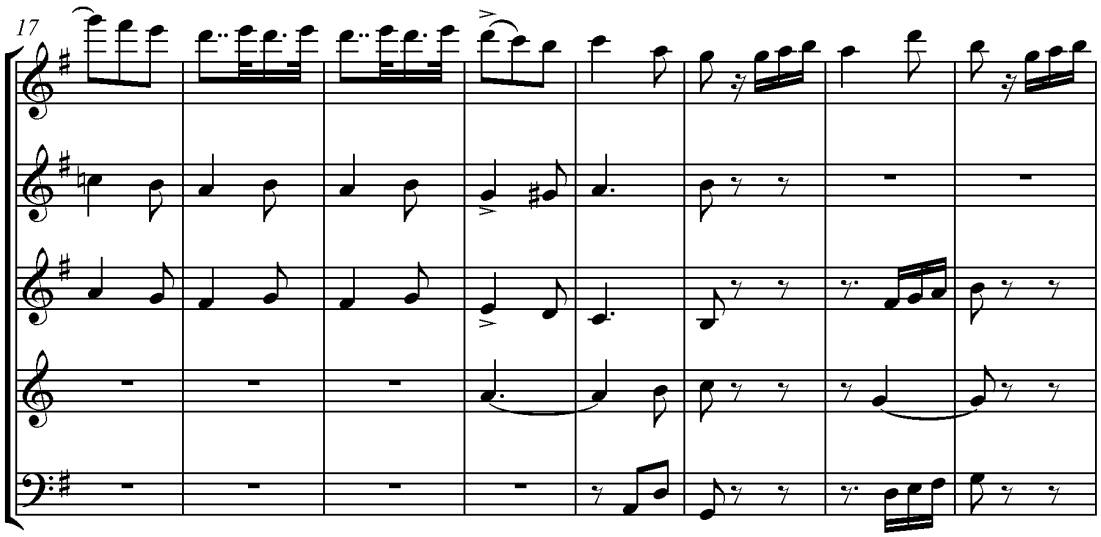
Abychom dospěli k tomu, že budeme s lehkostí a zajímavě rozvíjet vlastní myšlenky, je třeba:

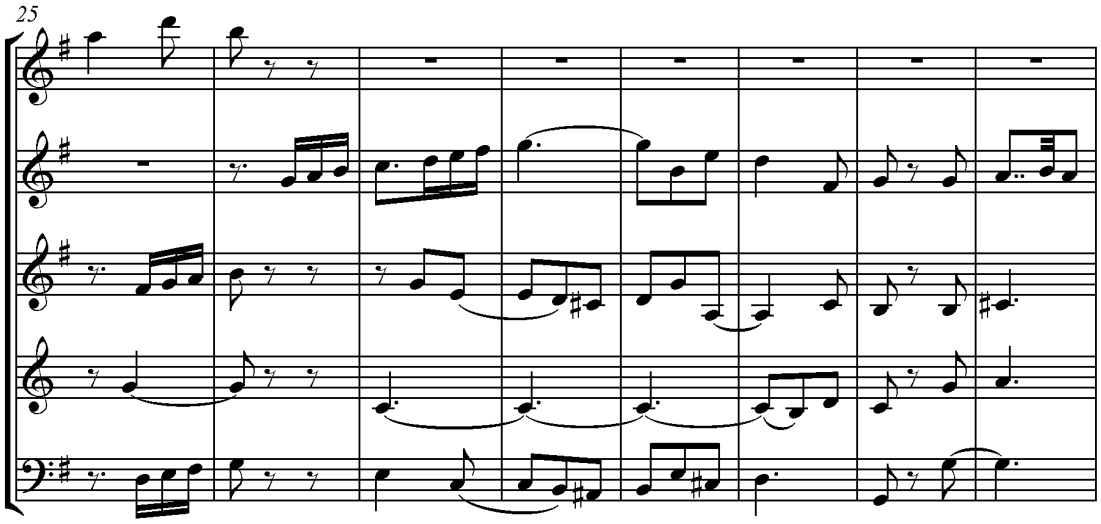
1. být dokonalými mistry v dvou-, tří- a čtyřhlasé harmonii;
2. dovedně ovládat alespoň dvojitý kontrapunkt v oktávě;
3. dokázat velmi snadno modulovat;
4. pilně se cvičit v hledání nápaditých postupů;
5. (při cvičení) často rozvíjet myšlenku a hledat, jak by se dala co nejlépe zužitkovat;
6. učit se vytvářet všechny možné druhy důmyslných kombinací se dvěma, třemi nebo čtyřmi myšlenkami;
7. studovat pomocí častého analyzování způsobů, kterými své myšlenky rozvíjeli Mozart a Haydn. (Czerny, pozn. 77)

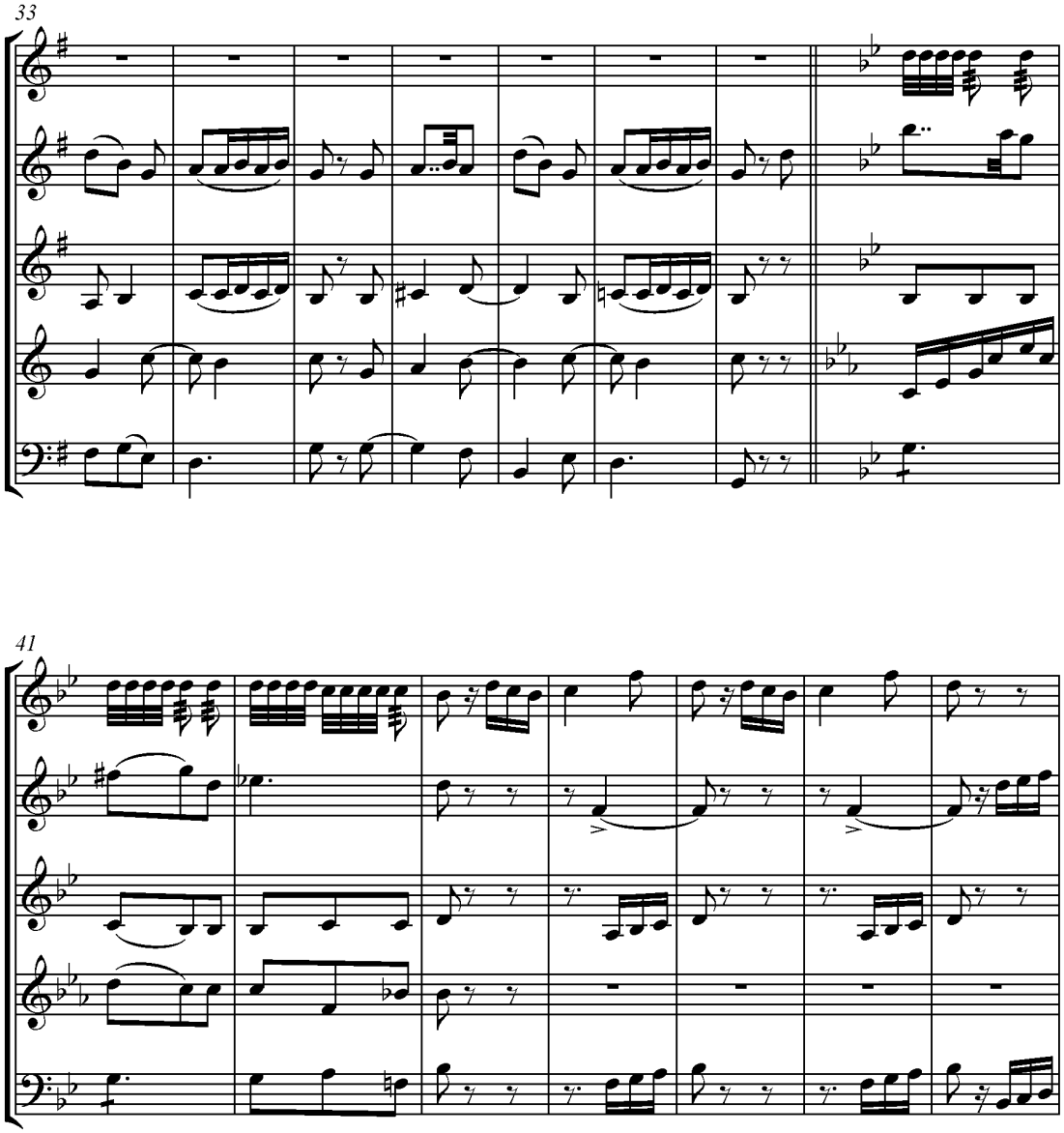
O tomto důležitém předmětu dosud nebylo nic publikováno, větší části skladatelů je dokonce neznámý. To, co jsme řekli v této kapitole, je pro studenty naprosto nezbytné. Zbytek musí dotvořit inteligence, kterou byl každý přírodou více nebo méně obdařen, přirozené vlohy pro hudbu a zdravý rozum studentů.

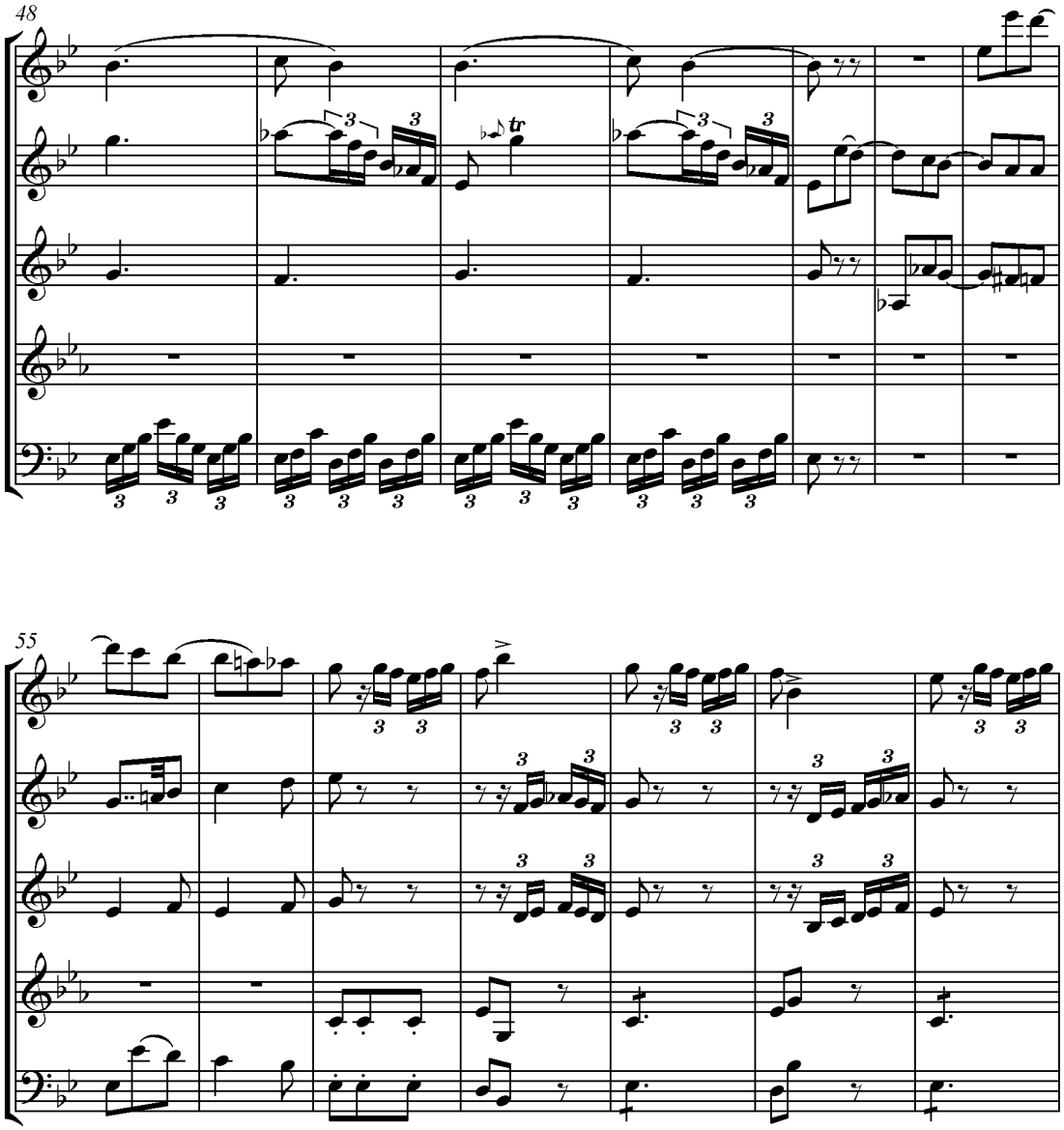
Aby byl tento oddíl ještě užitečnější, instruktivnější a úplnější, provedeme dále analýzu dvou následujících hudebních kompozic z hlediska rozvíjení.

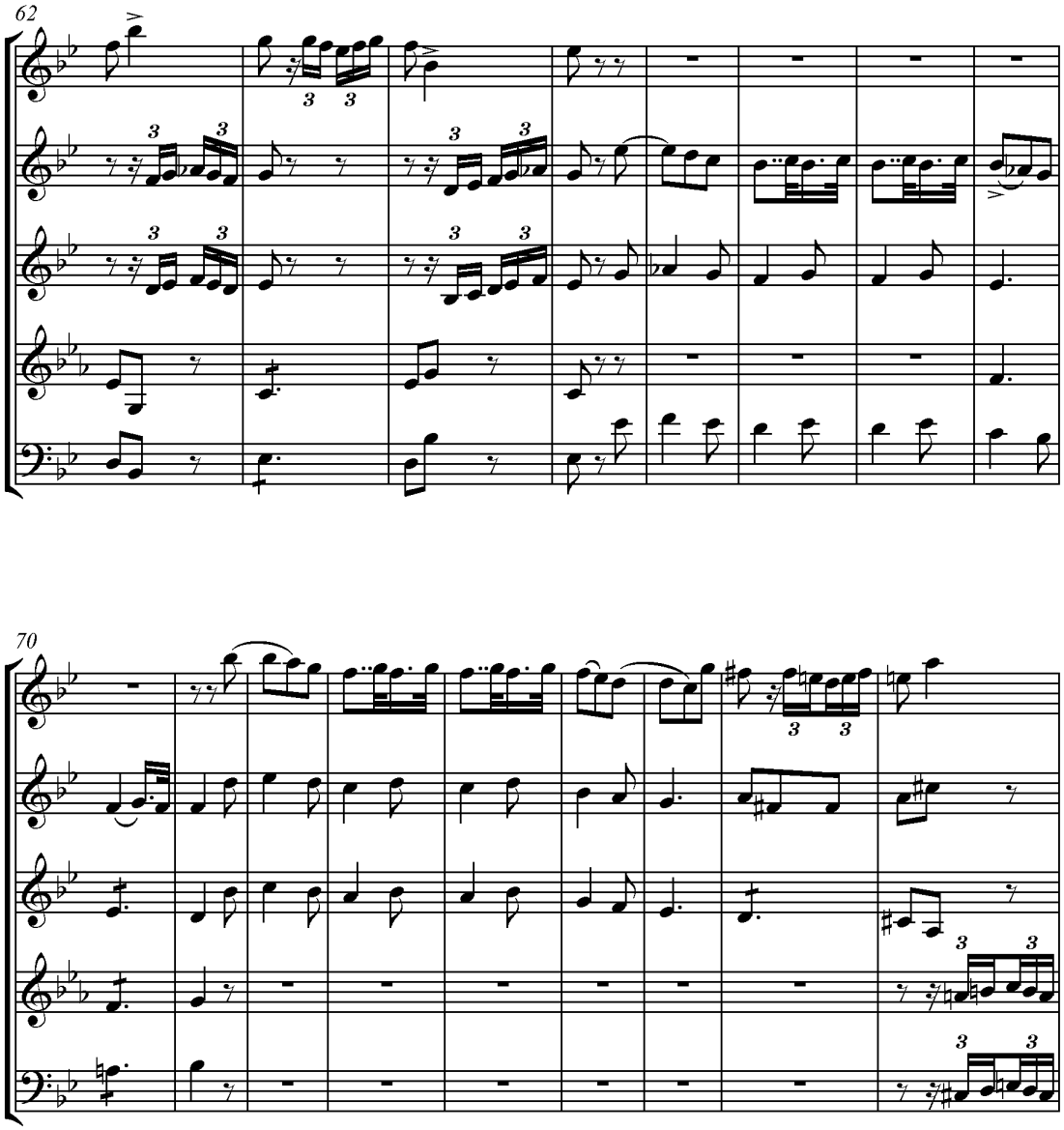

Fl
Ob
Cl
LR
Fag
9

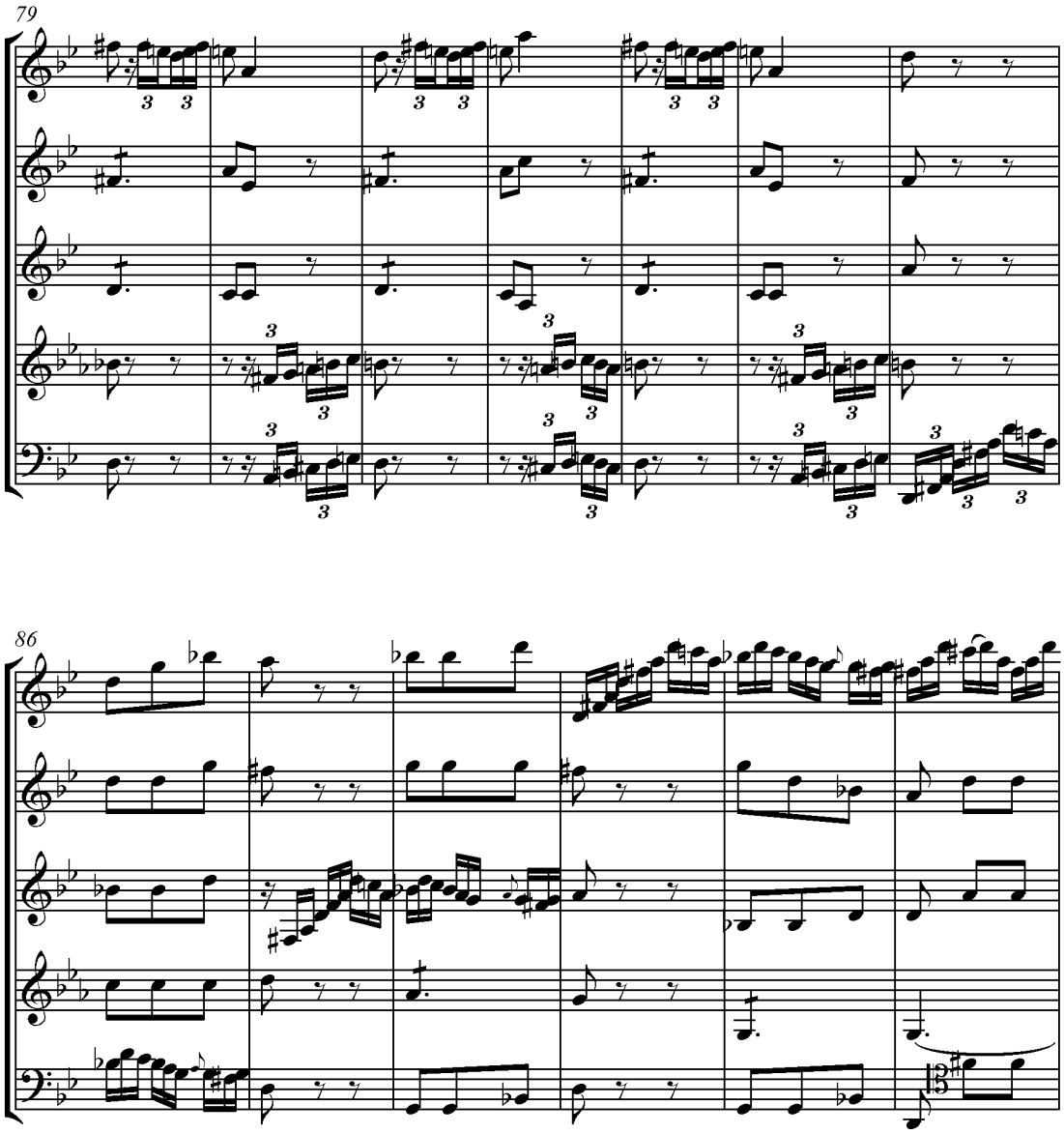

17

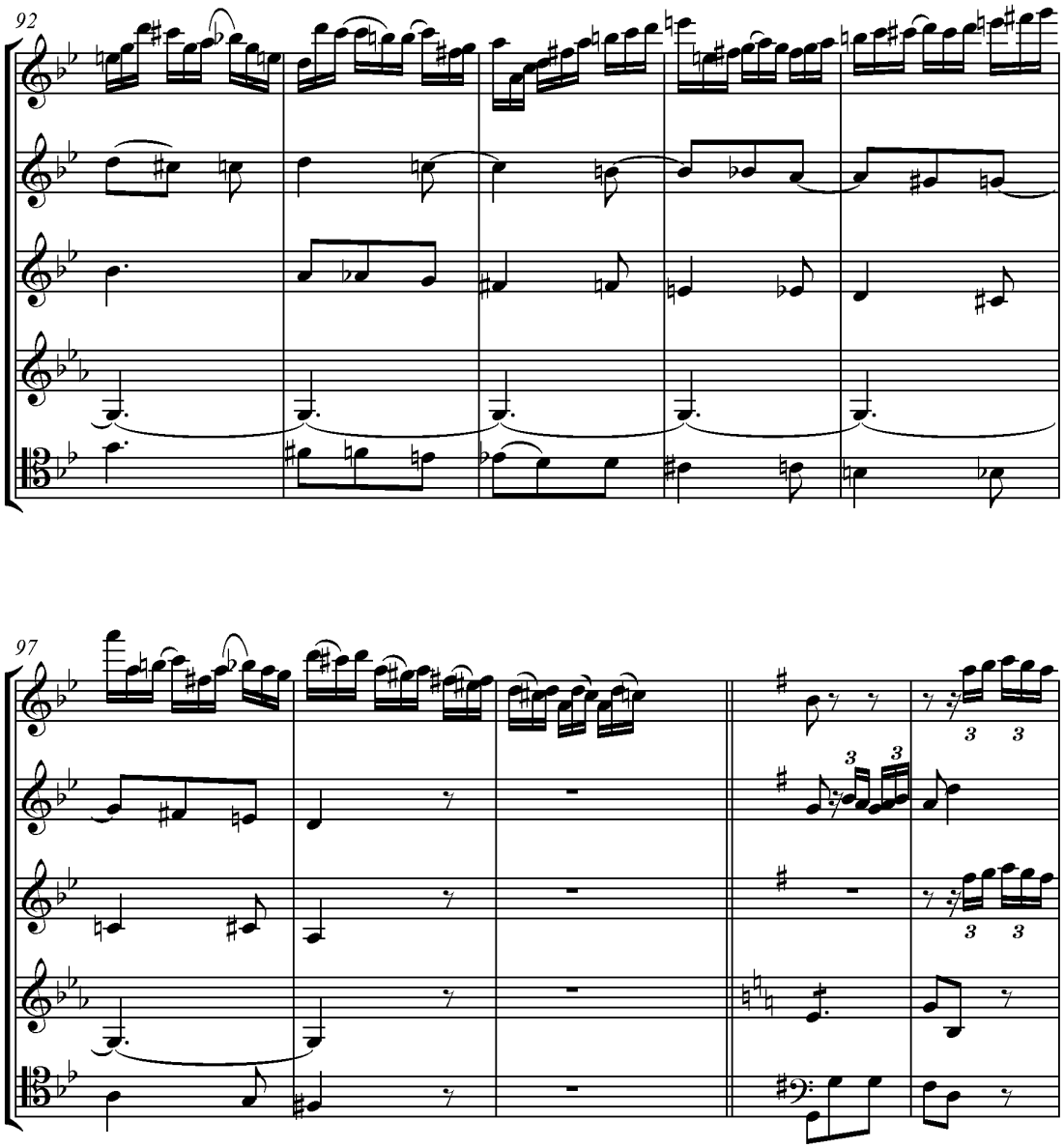

25

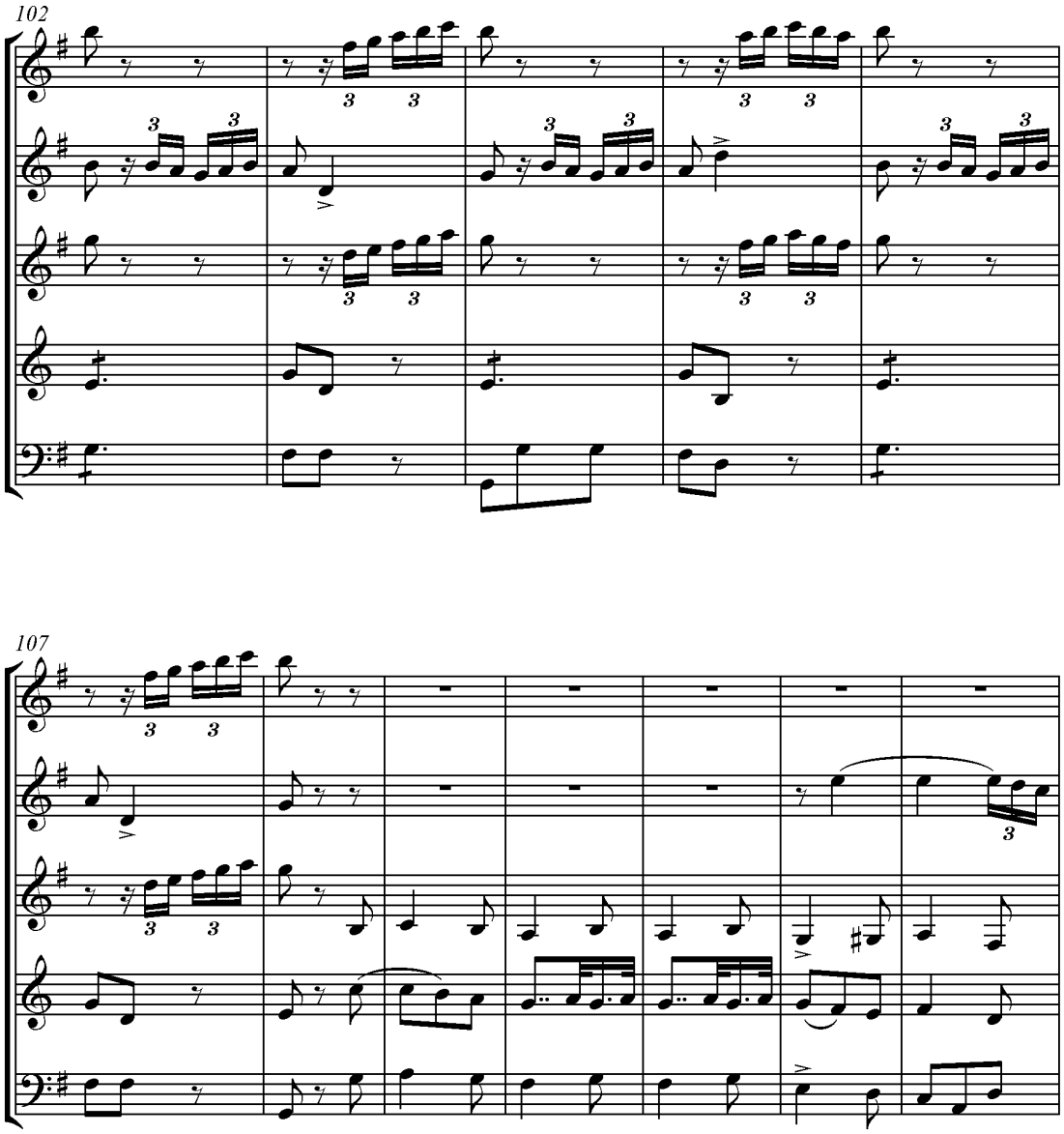

33
41

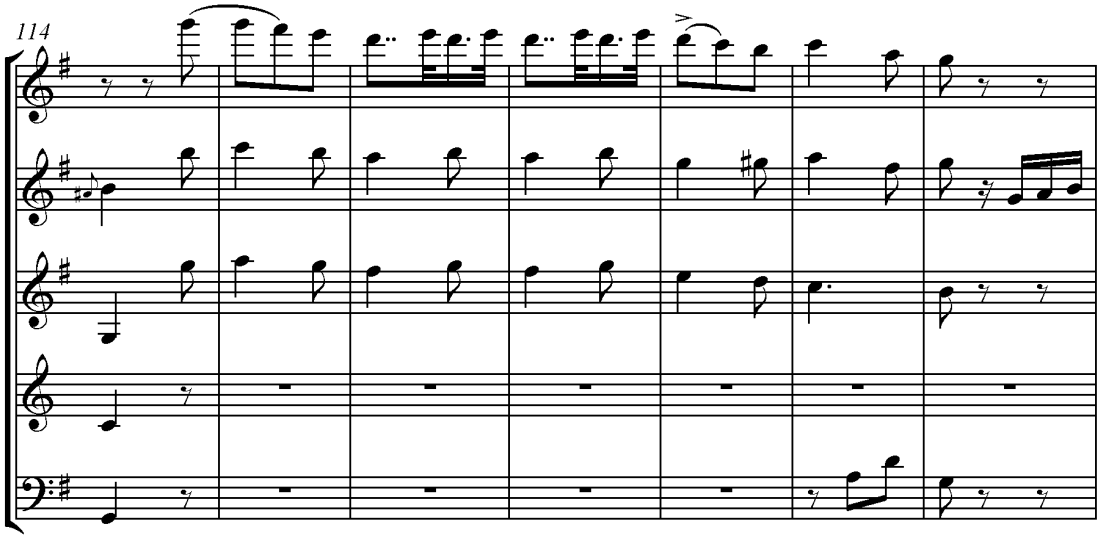

48
55

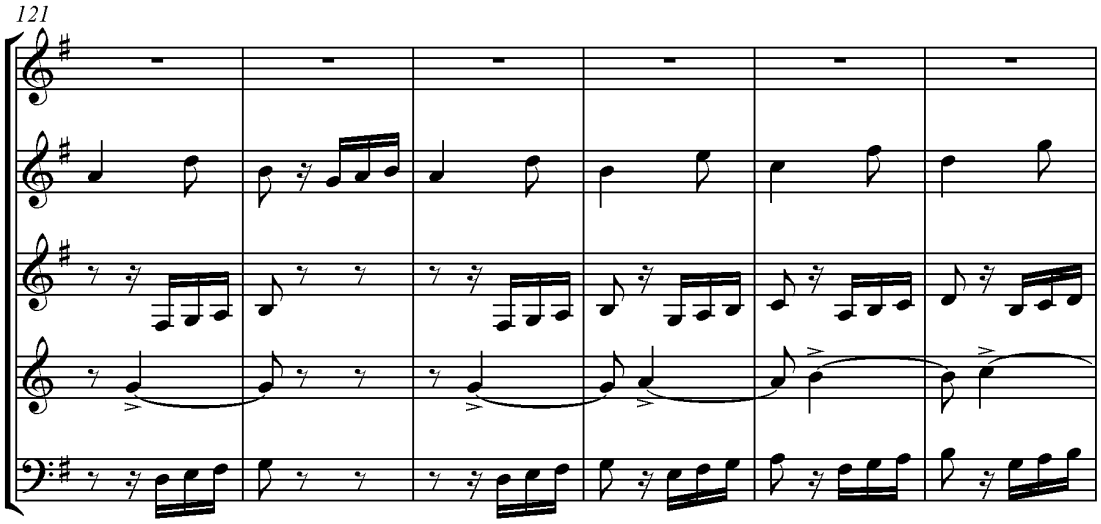

62
70

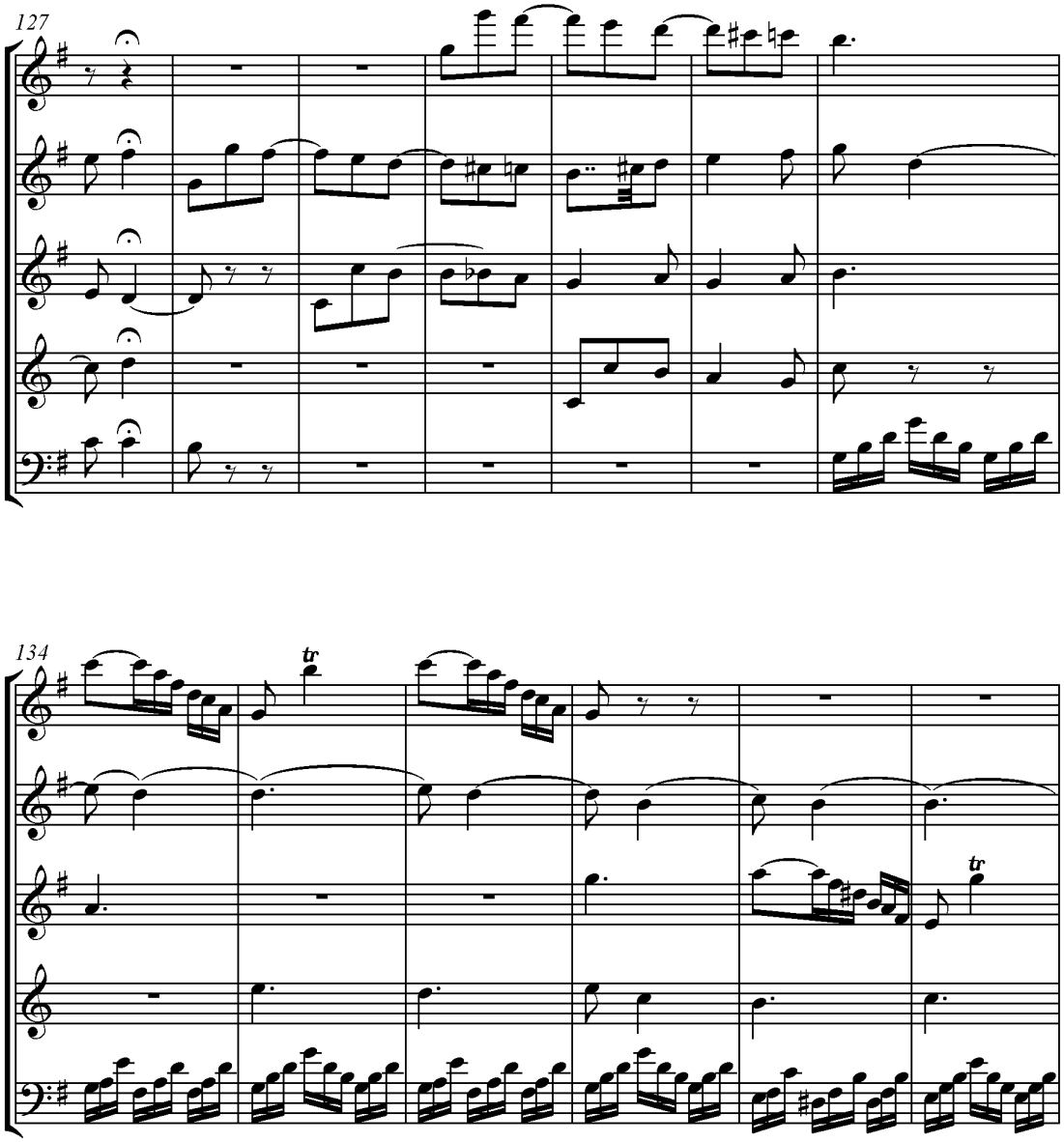

79
86

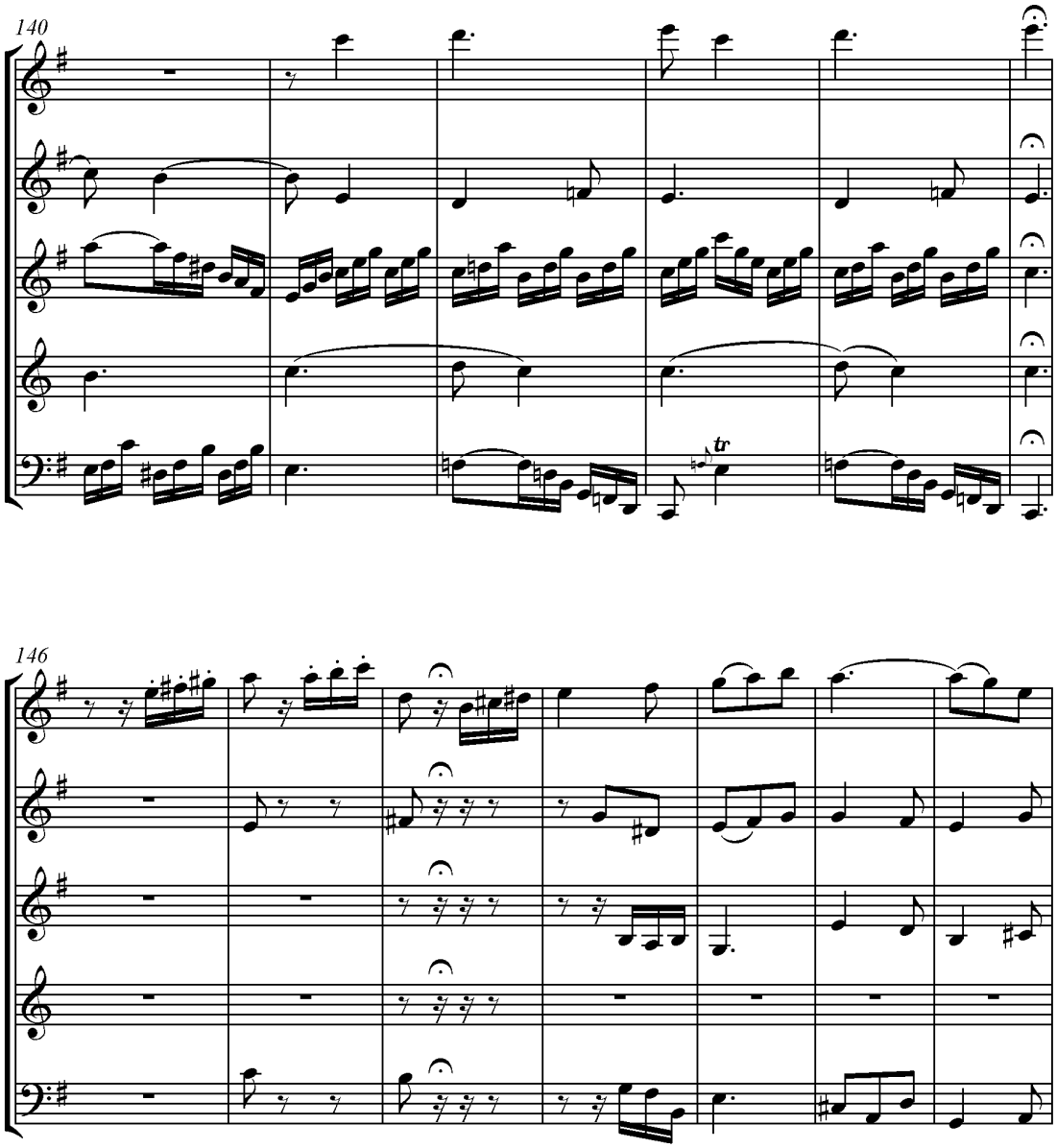

92
97

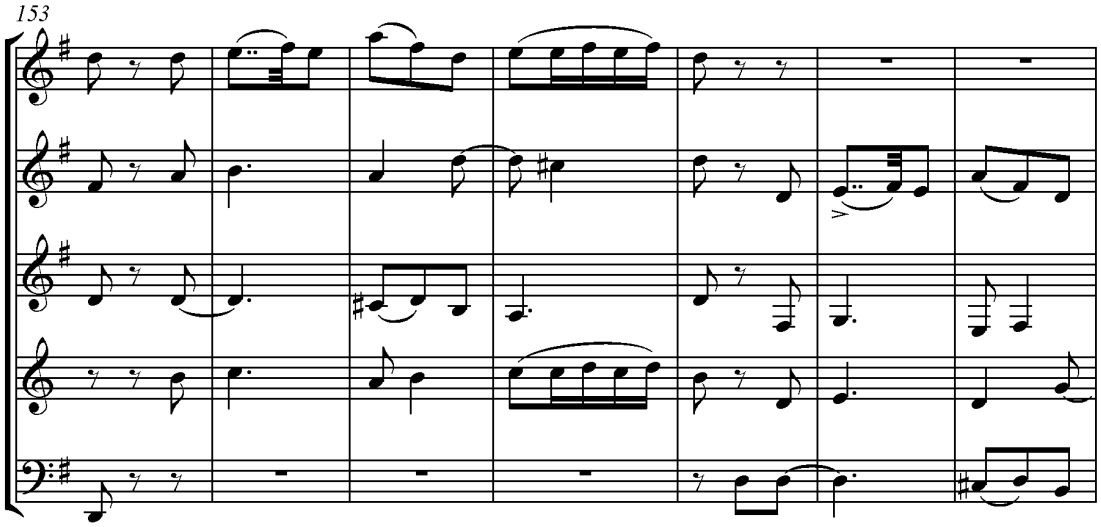

102
107

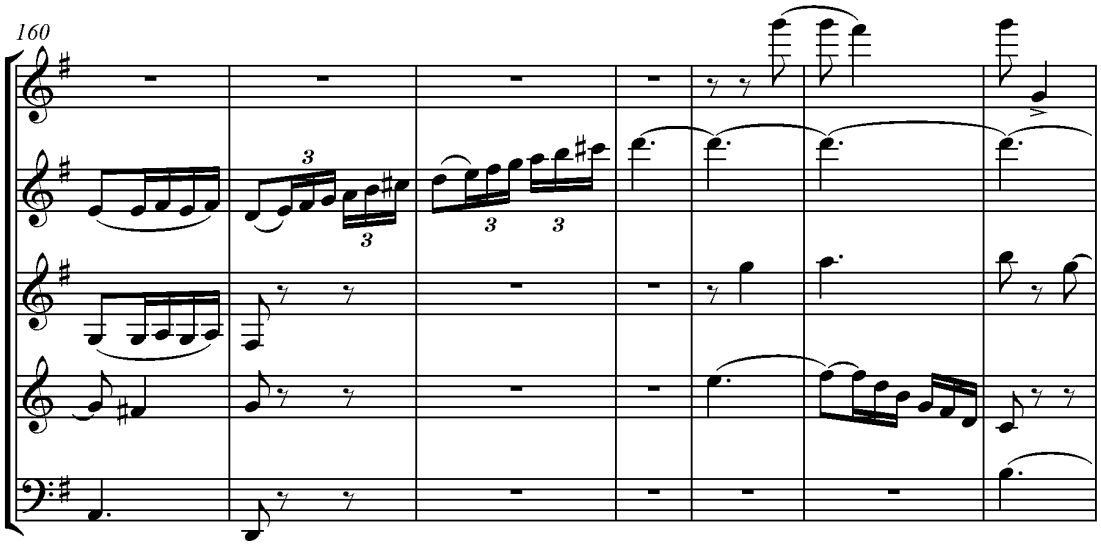

114

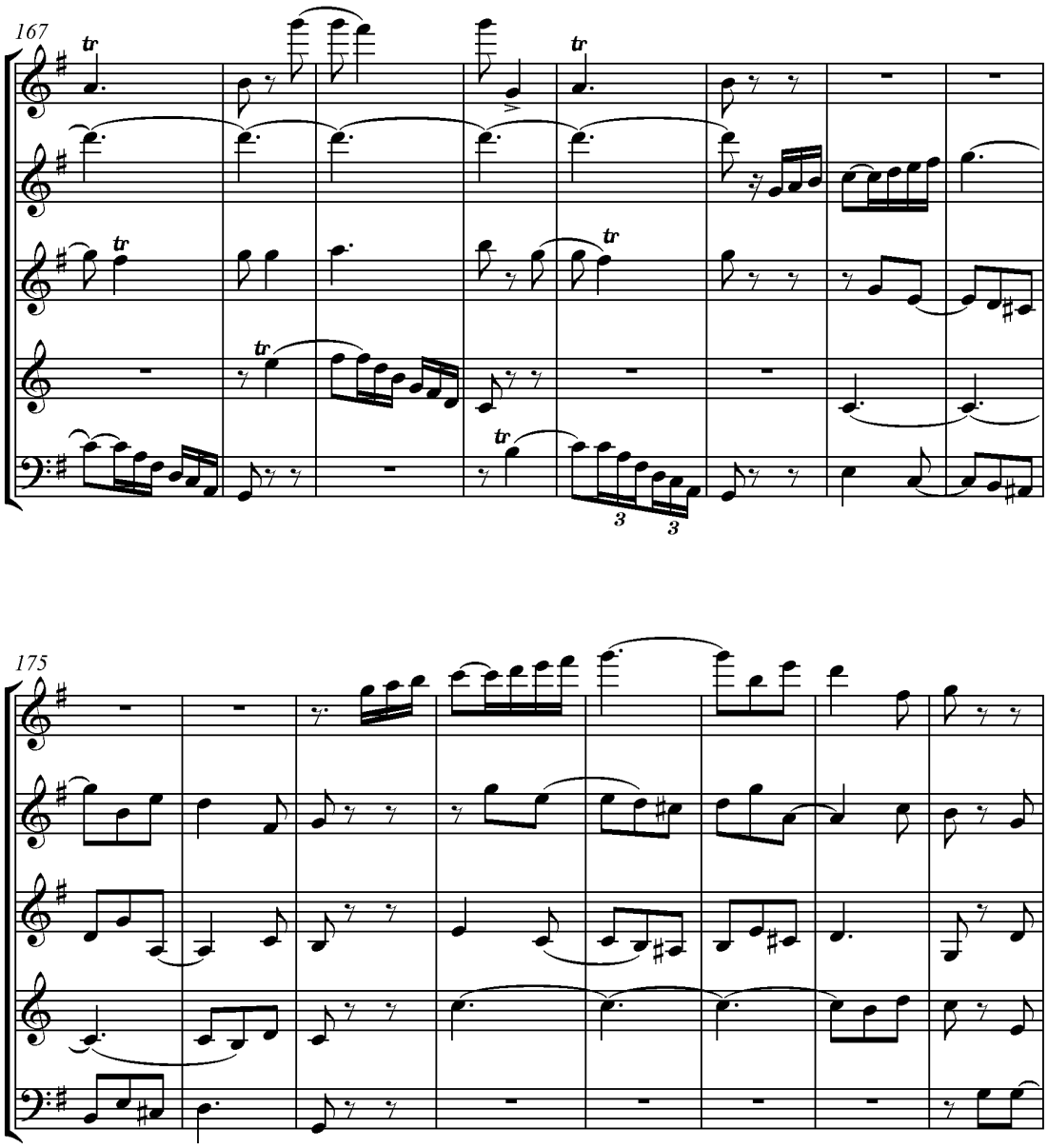

121

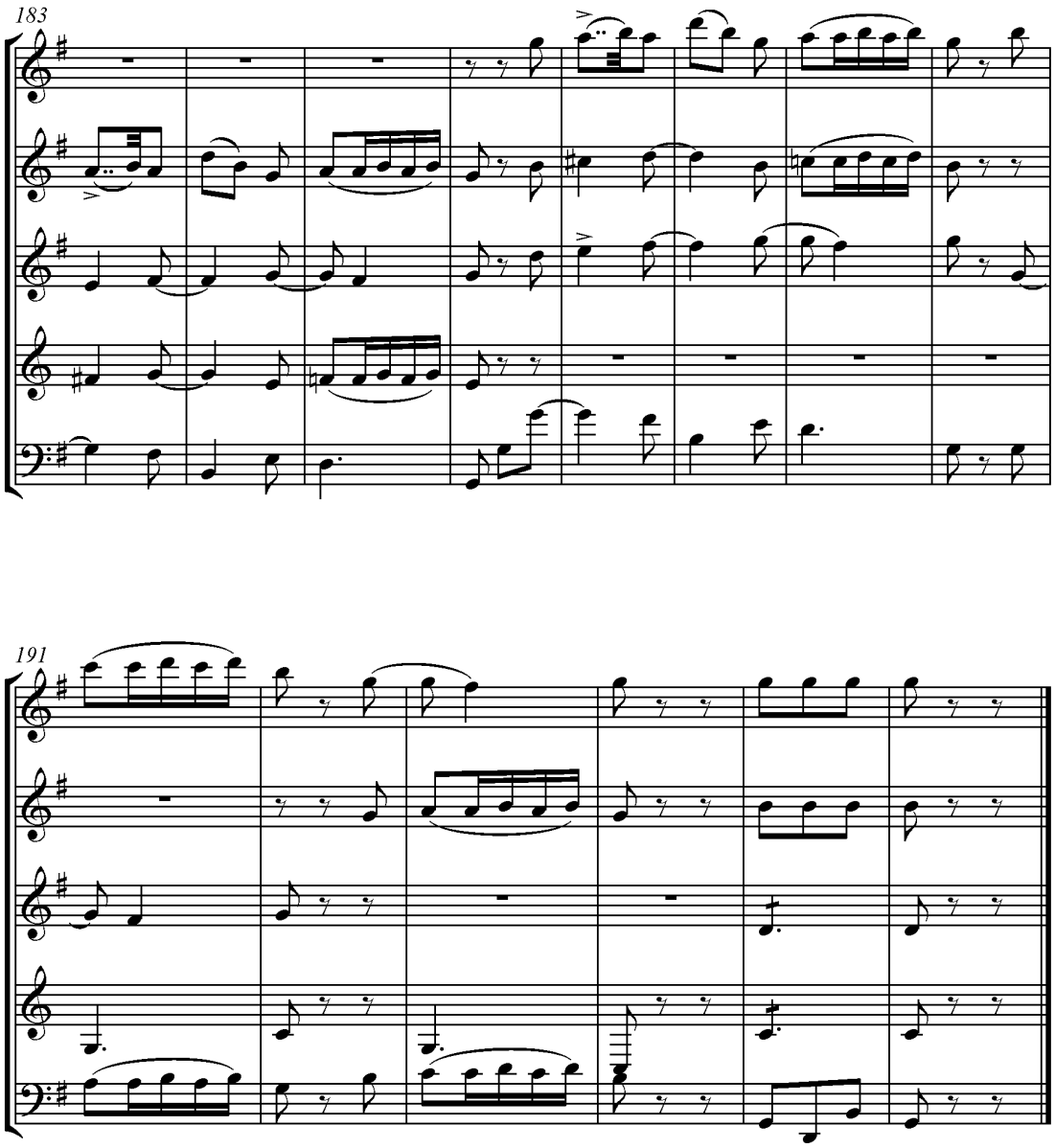

127
134
tr
tr


140
tr
146


153


160

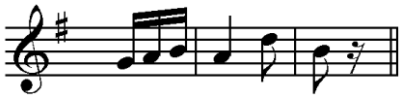

167
tr
tr
tr
tr
tr
3
3
175



Příklad 535

Toto *Andante* je zkomponováno ze 196 taktů: ale základní myšlenky obsahují pouze 56 taktů, zbytek (to znamená téměř ¾) patří rozvíjení. Zajisté, je dost nápadné, že můžeme hudební kompozici přitažlivě (zajímavě) prodloužit až do délky 196 taktů, zatímco základ má pouze 56 taktů. Při analýze kompozice zjistíme:

1) že motivická fráze (viz příklad č. 536)



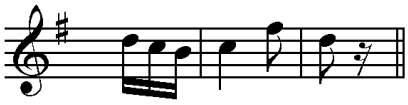
Příklad 536

je postupně zopakována, aby vytvořila čtvercovou myšlenku /stejnou z hlediska rytmického útvaru/;

2) že takty od taktu 17 do taktu 28 odpovídají /jsou stejné/ (s jiným uspořádáním hlasů) taktům 1, 2, 3, 4, 5 (takt 6 je vypuštěn), 7, 8, 9 a 10;

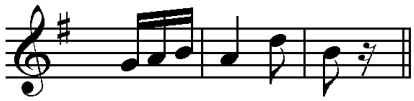
3) že takty 32, 33, 34 a 35 se postupně zopakují s pozměněnou harmonií;

4) že zopakovaná fráze (viz příklad č. 537)



Příklad 537

je pouze transpozicí s mírnou změnou fráze (viz příklad č. 538)



Příklad 538

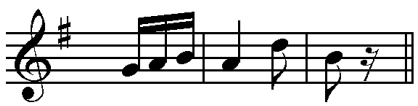
5) že takty 66, 67, 68, 69, 70 a 71 obsahují začátek motivu, který je ovšem kvůli modulaci transponován jiným závěrečným obratem: totéž se uskutečňuje také v následujících šesti taktech;

6) že takty 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 a 84 jsou transpozicí (s jiným rozvržením hlasů) taktů 57 až 64;

7) že se totéž uskutečňuje (s novou transpozicí a novým rozvržením hlasů) od taktu 100 do taktu 107;

8) že od taktu 109 až do taktu 120 slyšíme šest prvních taktů motivu dvakrát po sobě, ale pokaždé s jiným rozvržením hlasů;

9) že se fráze (viz příklad č. 539)

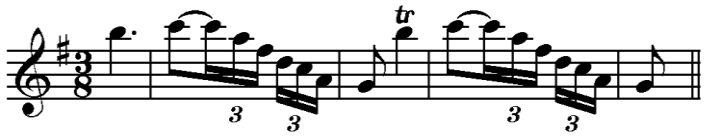


Příklad 539

vyskytuje v následujících taktech a zakončuje se postupem;

10) že imitace mezi čtyřmi hlasy (od taktu 128 až do taktu 132) je transpozicí imitace v taktech 52 až 56;

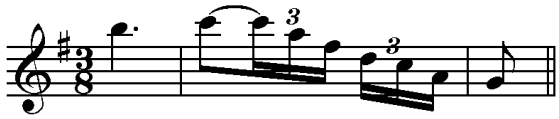
11) že se následující fráze (viz příklad č. 540)



Příklad 540

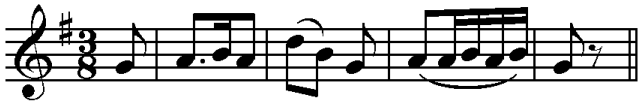
používá třikrát za sebou v transpozici a střídavě ve flétně, klarinetu a fagotu (od taktu 133 do taktu 145). Tato fráze byla původně provedena v taktech 48, 49, 50 a 51 v tónině Es dur;

12) že takty 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152 a 153 tvoří vůdce pro přechod z tóniny C dur do D dur a že si v taktech 149, 150, 151, 152 a 153 připomeneme myšlenku, kterou jsme slyšeli na začátku (viz takty 12, 13, 14, 15 a 16);
13) že takty 154 až 160 jsou transpozicí myšlenky (viz takty 52 až 58);
14) že se od taktu 164 až do taktu 171 realizuje dialog (mezi lesním rohem a fagotem) již dříve zaznívající fráze (viz příklad č. 541)



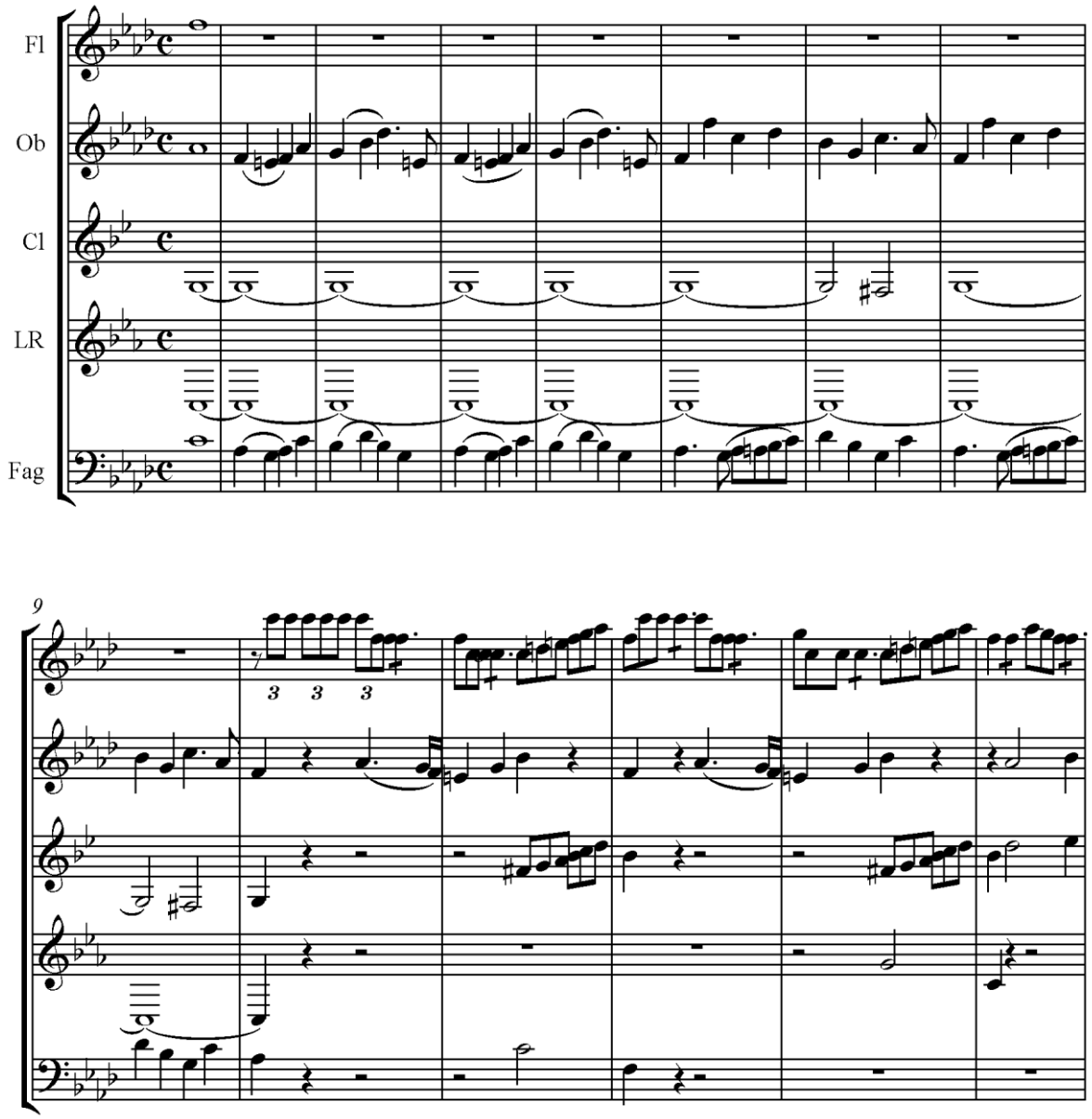
Příklad 541

15) že v následujících deseti taktech je dvakrát zopakována fráze (podruhé melodicky a harmonicky o oktávu výš), kterou jsme slyšeli již na začátku (od taktu 27 do taktu 37);
16) že se totéž děje s myšlenkou (viz příklad č. 542)



Příklad 542

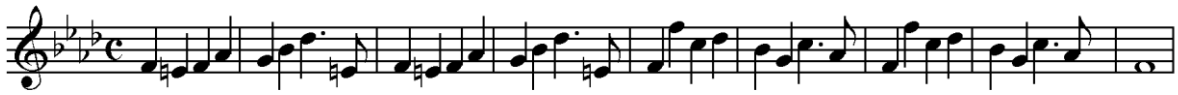
v taktech 183 až 190; a že následující 4 takty jsou vytvořeny ze sedmi posledních tónů této stejné fráze (viz příklad č. 543).



Příklad 543

Analýza předcházející kompozice

Abychom mohli tuto kompozici analyzovat, musíme nejdříve oddělit díly v moll a v dur. Díl v mollové tónině na začátku kompozice obsahuje 57 taktů. Motiv (viz příklad č. 544)

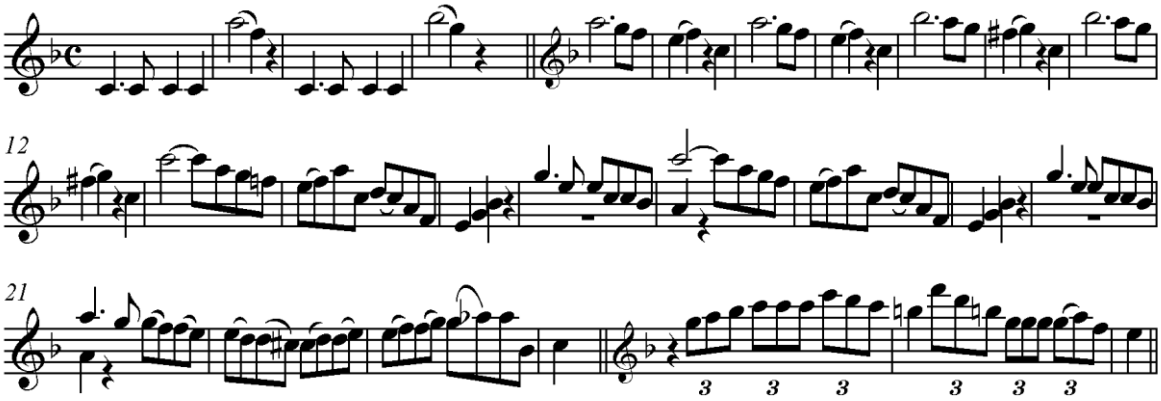


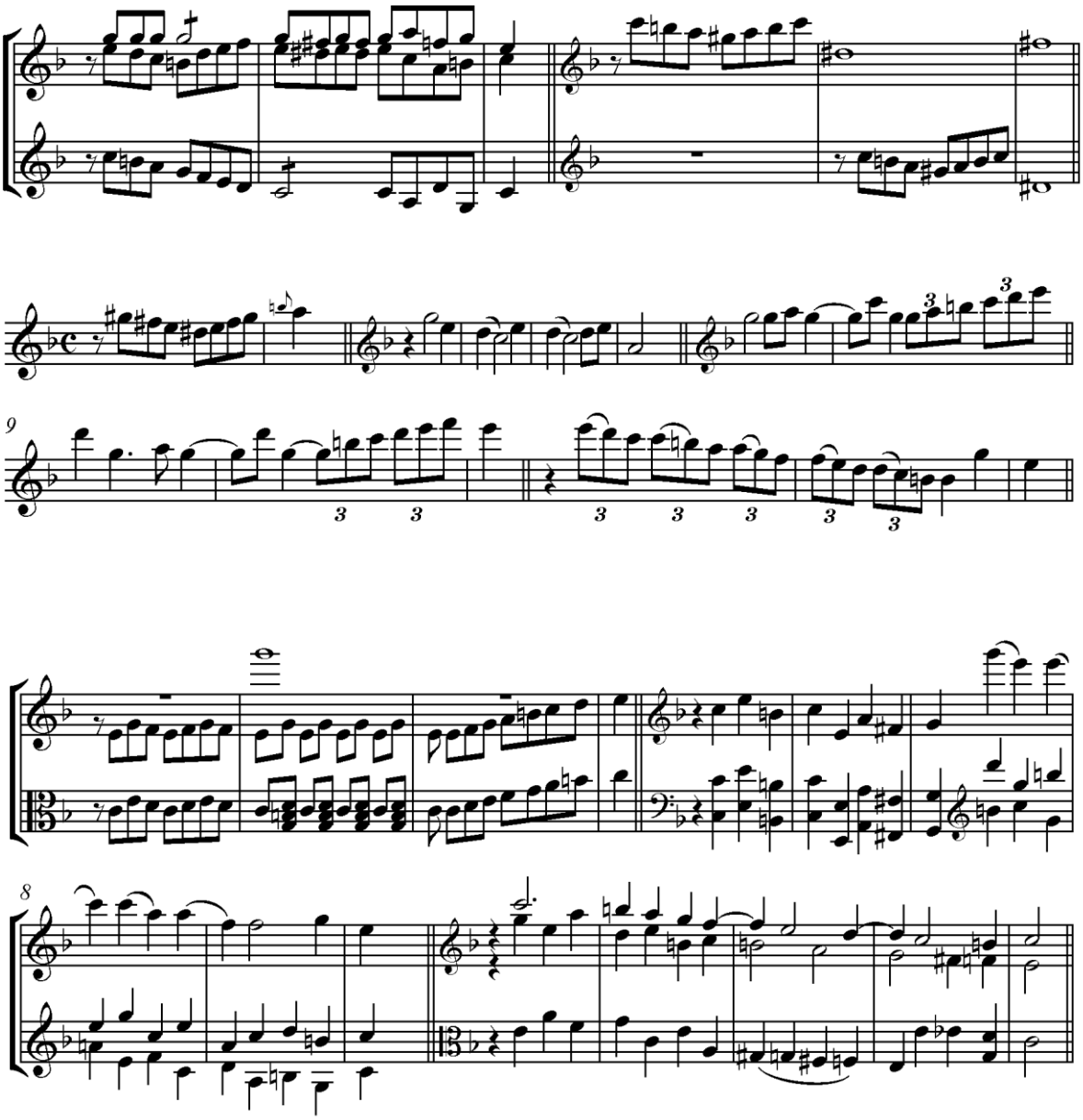
Příklad 544

se zopakuje třikrát, ale pokaždé s jiným doprovodem a vždy prováděn jiným hlasem. Dvě poslední opakování tohoto motivu již patří do rozvíjení. Prostřednictvím těchto dvou opakování mohl být mollový díl protažen až do 57 taktu, ačkoli základní myšlenka je dlouhá přibližně pouze 24 taktů.

Základní a další rozvíjení této kompozice se utváří z myšlenek dílu v durové tónině. Myšlenky, které jsou umístěné mezi dvě myšlenky v mollové části (protože mollová část je provedena v průběhu kompozice ještě jednou) můžeme chápat jako novou expozici, kterou využijeme později. Rozvíjející fráze této durové části jsou obsaženy v následující tabulce:

Tabulka myšlenek a frází, které slouží k rozvíjení po repríze mollového dílu





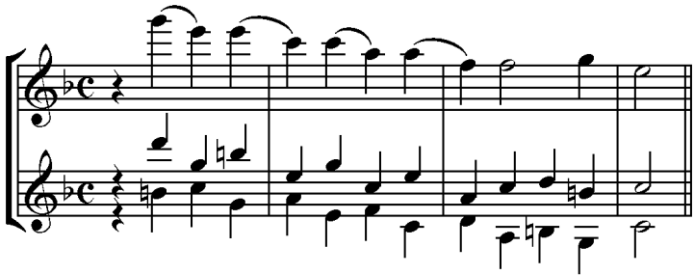
Příklad 545

Tato kompozice je vytvořena ve velké dvoudílné formě. První díl končí v tónině C dur, jak vidíme vyznačeno v partituře. Tři následující takty slouží jako převedení pro nové uvedení mollové části, která je provedena stejně jako poprvé. Nezachovává nové rozvíjení z následujícího důvodu: bylo pokládáno za vhodné rozvíjet durové myšlenky; protože je toto rozvíjení dostatečně významné a dodává kompozici dostatečnou délku, tak je rozvíjení mollové části nadbytečné; druhý díl kompozice, který zde rovněž začíná reprízou mollové části, by to příliš prodloužilo a zkomplikovalo: Pokud máme pro rozvíjení příliš mnoho frází,

musíme jeden díl obětovat. Vraťme se k durovému dílu, který následuje po repríze mollové části. Tato durová část (jejíž takty jsou očíslovány) sestává téměř výhradně z rozvíjení.

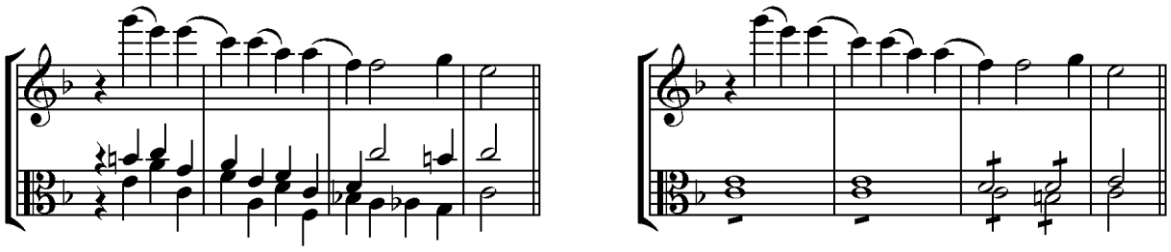
Myšlenky pro rozvíjení jsou většinou zajímavé 1) zpěvní linií (melodií), nebo 2) harmonií. Harmonická myšlenka se musí rozvíjet *s touto harmonií*, nebo musí tuto harmonii nahradit jinou, která bude stejně zajímavá; ale toto nahrazení musí být utvořeno takovým způsobem, aby byl posluchač schopen rozpoznat myšlenky, které se rozvíjejí.

Toto tvrzení objasníme jedním příkladem. Pokud bychom chtěli použít následující myšlenku se změnami harmonie, která je zajímavější než samotná melodie (viz příklad č. 546),



Příklad 546

museli bychom vždy zachovat nejméně jeden vrchní hlas jako převažující. Neboť právě tento hlas je v tomto případě tím hlasem, který slouží k rozpoznání myšlenky, kterou chceme rozvíjet, jak snadno pocítíme v následujících dvou příkladech.



Příklad 547

Vraťme se k hlavnímu rozvíjení kompozice. Pro analýzu durové části, která je očíslována, ji musíme porovnat s durovou částí, která ji předchází a z níž jsme uvedli 12 frází (v tabulce), které slouží k rozvíjení. Takty 1, 2, 3 a 4 (druhé durové části) se utvářejí z fráze č. 1, jak je uvedena v tabulce, ale s lehkou změnou a jiným rozvržením hlasů ve srovnání se začátkem první durové části. Takty 5 až 12 obsahují část fráze č. 2. Také zde je změněno rozvržení hlasů. Fráze č. 3 je v taktech 13 až 24 pětkrát zopakována (ve třech rozdílných tóninách) a pokaždé v jiném hlase. Takty 25 a 26 tvoří pokračování této fráze, ale v jiné tónině a s jiným rozvržením hlasů než v první durové části.

V taktech 27 až 36 zjišťujeme, že je zde rozvíjeno prvních sedm tónů fráze č. 11. Je to dialog mezi dvěma krajními hlasy, který současně vytváří postup. Pouze v první durové části se těchto sedm tónů provádí v unisonu. Práci s frázemi č. 6 a 5 vidíme v taktech 37 až 56. Takty 58 až 65 obsahují prvních osm taktů fráze č. 2, které dosud nebyly použity. Tři poslední takty fráze č. 2 jsou v dialogu se třemi posledními takty fráze č. 11 a nacházejí se v taktech 66 až 77. Fráze č. 8 je v taktech 78 až 85 dvakrát po sobě zopakována (jako v první durové části). V následujících osmi taktech (od taktu 86 do taktu 95) je použita fráze č. 4. Takty 97 až 104 jsou pouze transpozicí fráze č. 7 z C dur do F dur (s připojeným pátým hlasem). Osm taktů (od taktu 105 do taktu 112) je opakováním (s lehkou změnou) toho, co zaznělo již dříve (v taktech 78 až 85). V taktech 113 až 128 je použita fráze č. 10. V taktech 129 až 136 nacházíme frázi č. 12. Zbytek této kompozice je tím, co označujeme jako *kodu* nebo také *coup de fouet (Schnellschritt)*, která v důležitých hudebních kompozicích nikdy nesmí být vynechána. Zjistili jsme, že v této kodě je jako prostředek využita část fráze č. 5 (viz takty 141 až 145 a na konci fráze č. 9 (viz takty 145 až 157).

Existují tři způsoby tvoření kody.

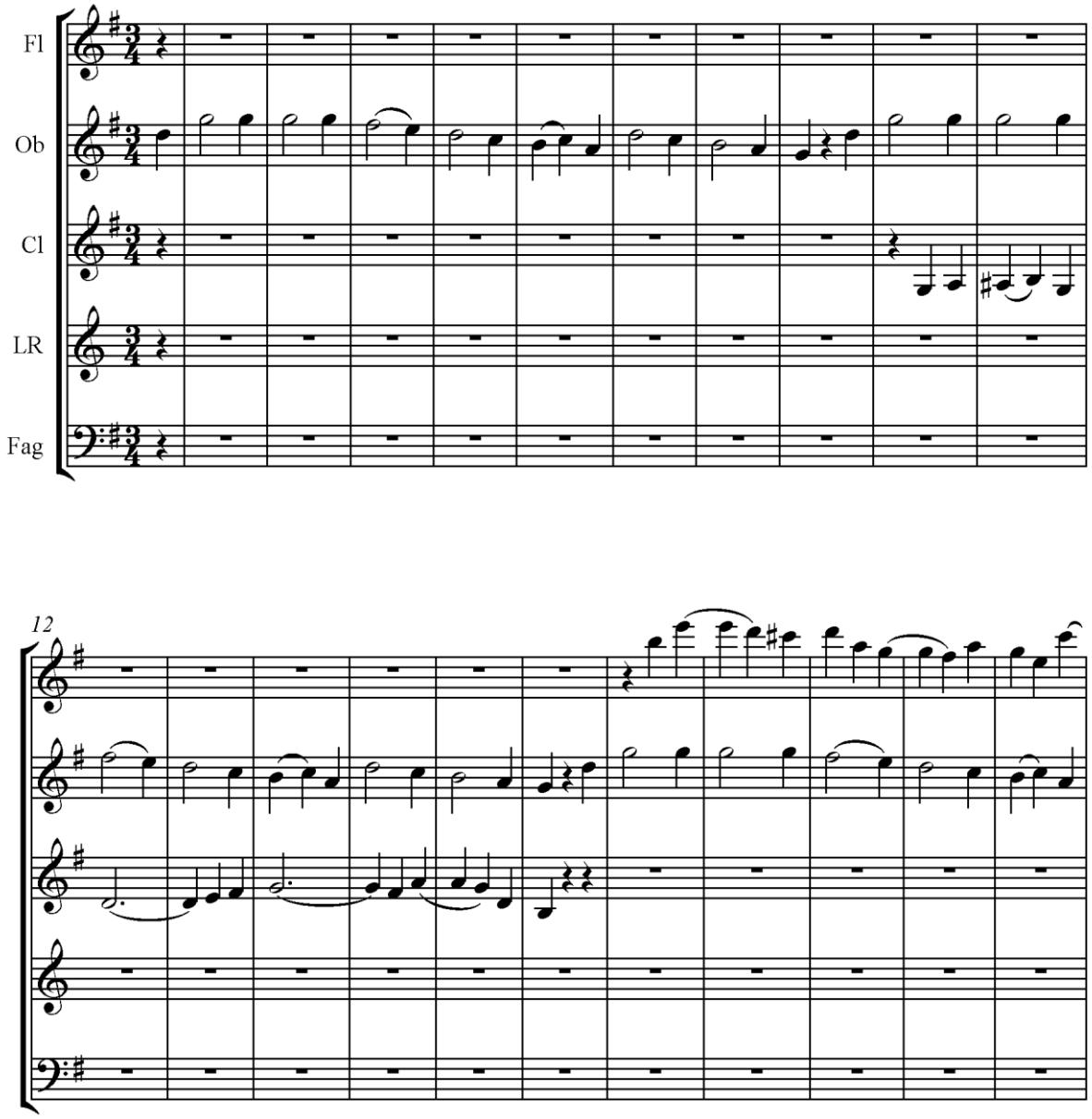
1) Používají se v ní nové myšlenky. V takovém případě musíme dávat pozor, abychom netvořili kódu z myšlenek, které jsou kompozici zcela cizí /vzdálené, cizorodé/.

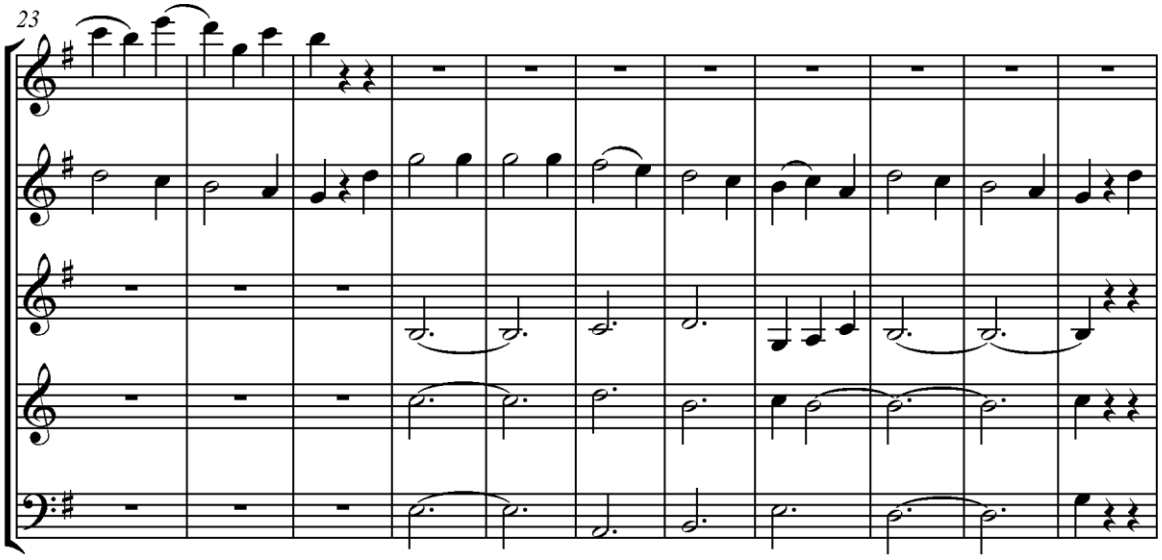
2) Koda se tvoří částečně z nových myšlenek, částečně z myšlenek, které již byly v kompozici dříve uvedeny a více nebo méně rozvíjeny.

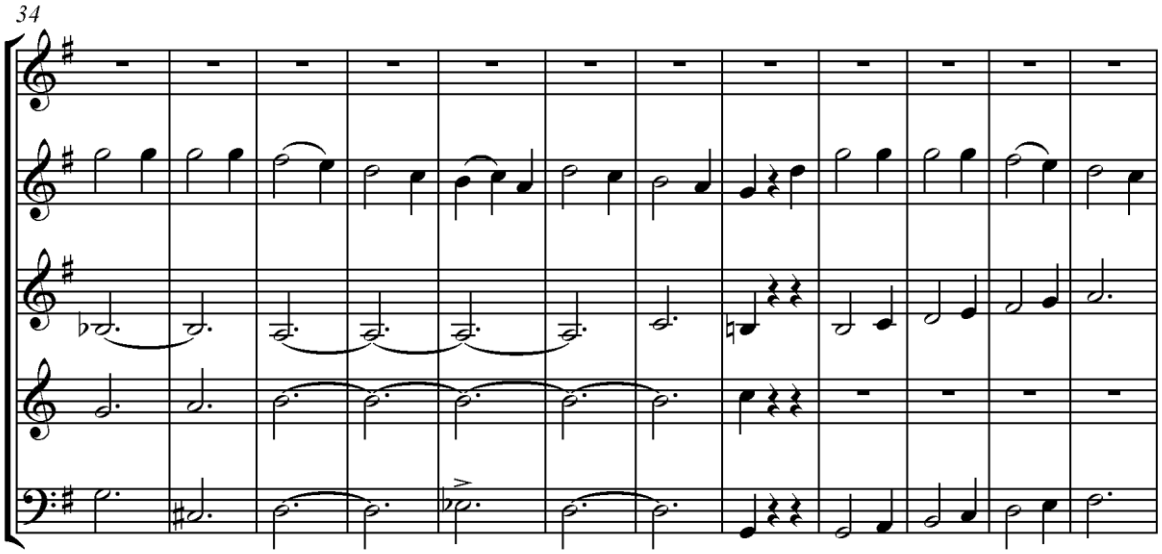
3) Koda se tvoří téměř výhradně ze známých myšlenek, to znamená z myšlenek, které již zazněly v expozici. V takovém případě se musí dbát na to, aby při rozvíjení myšlenek byly pro kodu určeny nejpřitažlivější myšlenky, které vyvolají největší účinek.

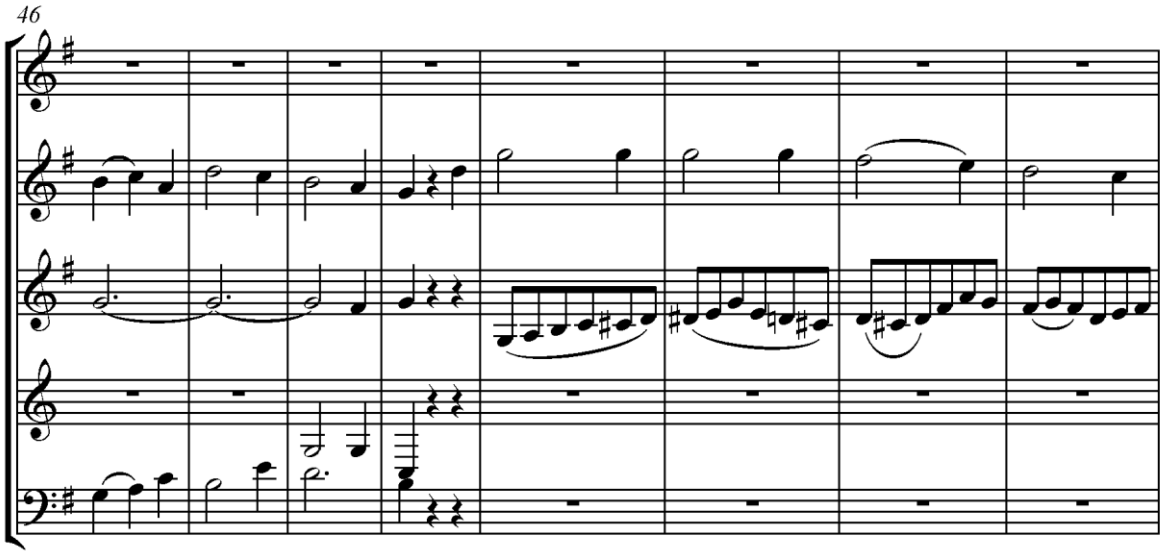
K rozvíjejícím prostředkům můžeme počítat také časté a nepřerušované opakování melodické fráze, ale pokaždé s novým doprovodem a novou harmonií, což se může zajímavě

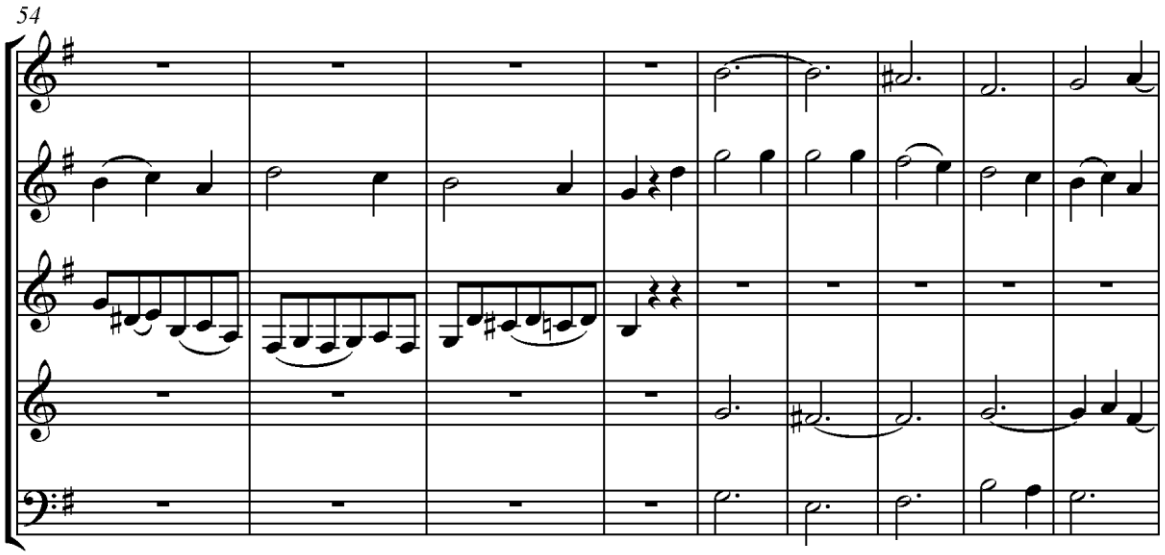
realizovat 8-, 10- až 12krát za sebou. Ale melodická fráze, s níž se provádí tato opakování, musí být krátká a snadná k zapamatování. Uvedeme příklad tohoto druhu rozvíjení, které může sloužit jako *Menuet*, nebo jako *Trio* tohoto Menuetu. Dvanáctkrát zopakovaná melodie je umístěna do hlasu hoboje (viz příklad č. 548).

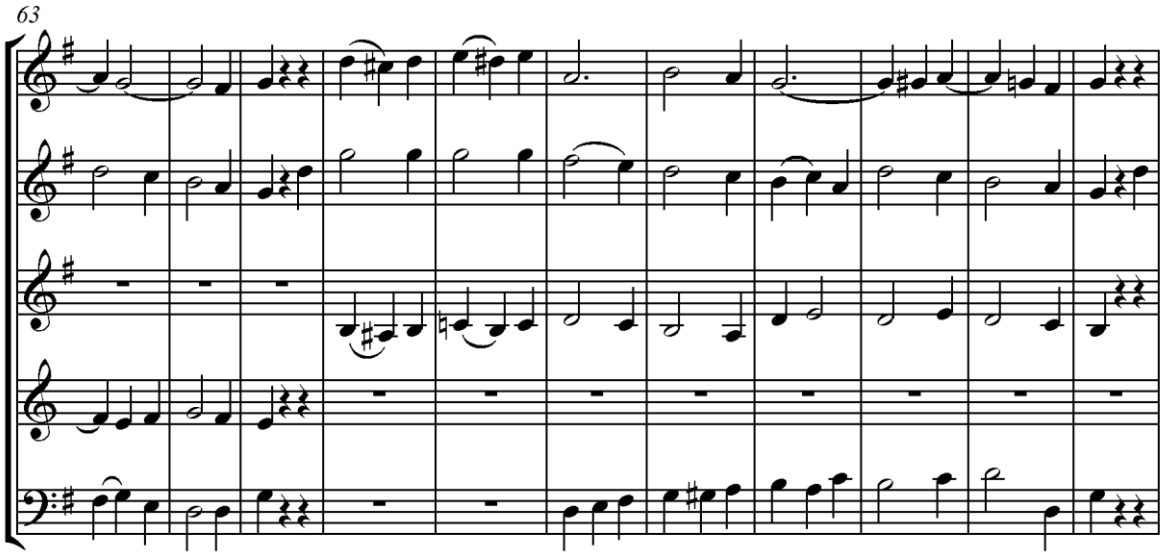


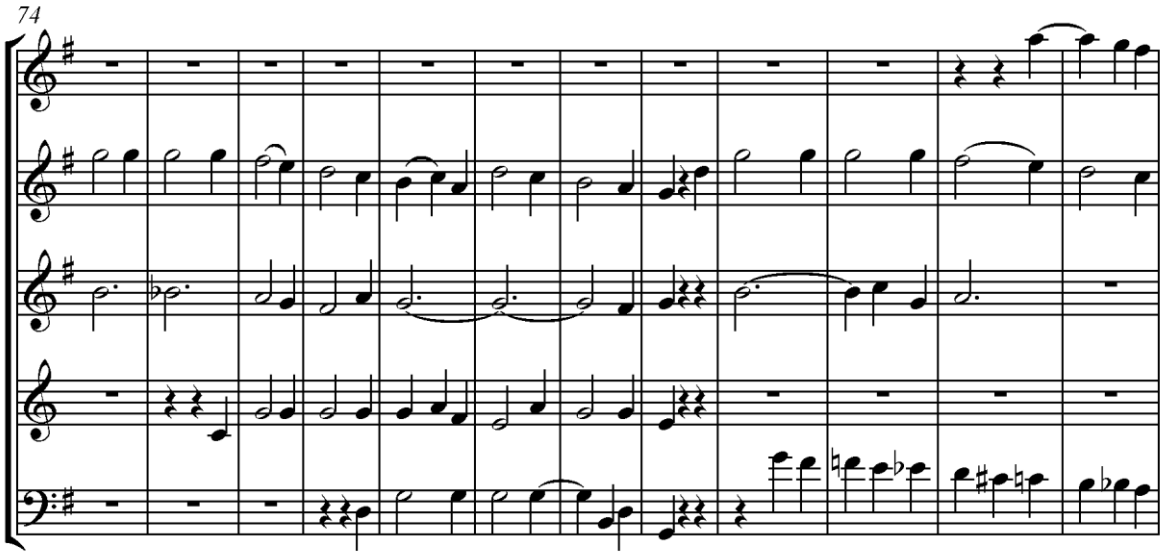

23

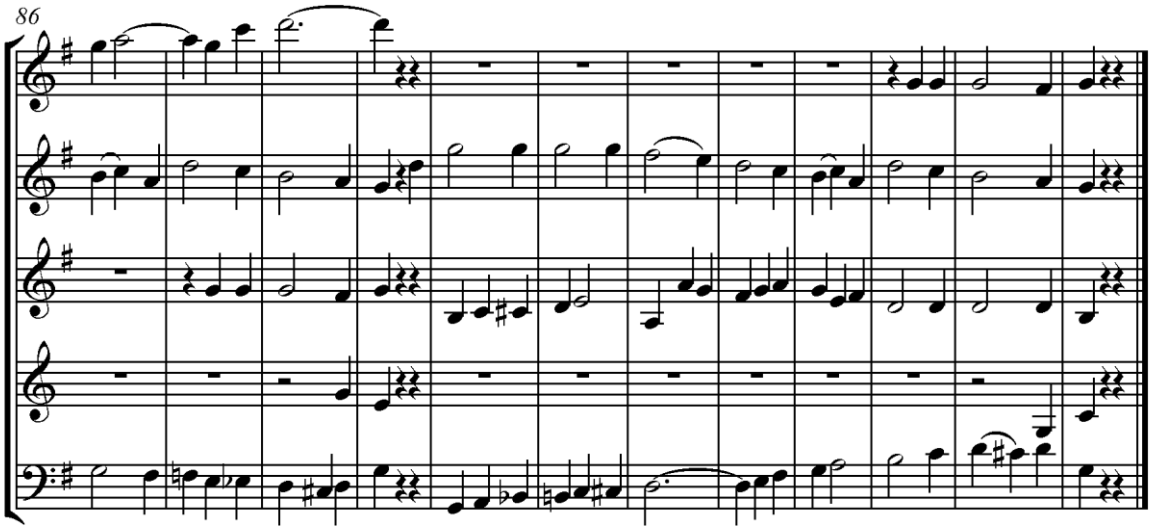

34


46


54


63


74



Příklad 548

V.

O formách nebo rámcích hudebních kompozic, které jsou nejvýhodnější pro rozvíjení myšlenek (Czerny, pozn. 78)

V našem pojednání o melodii jsme mluvili o různých formách hudebních kompozic, ale tento předmět tam byl pojednán pouze z hlediska vokální hudby, v níž převládá zpěv. V této kapitole tyto formy pojednáme z hlediska instrumentální hudby, v níž rozvíjení hraje důležitější roli než v hudbě vokální, v níž má pouze slabé využití.

Tyto formy jsou:

1) Velká dvoudílná forma /La grande coupe binaire/, která se dělí na dva hlavní díly a o níž jsme se již několikrát zmiňovali. Tato forma je nejdůležitější: ale jakmile si na ni zvykneme, nebudeme mít potom velké potíže komponovat v jiných formách.

2) Třídílná forma, která se dělí do tří dílů.

3) Forma ronda.

4) Volná forma neboli forma fantazie.

5) Forma variací.

6) Forma menuetu.

O velké dvoudílné formě

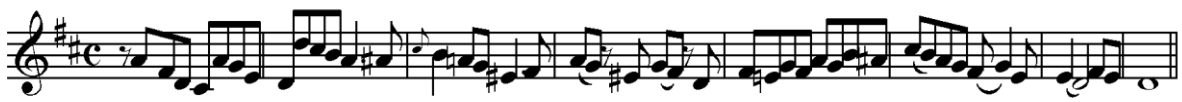
Jak jsme si již řekli, tato forma se rozděluje na dva díly. První díl slouží k exponování vynalezených myšlenek. Druhý díl se ještě dělí na dvě sekce, z nichž první slouží k rozvíjení myšlenek a druhá k jejich transponování.

O prvním dílu, který se věnuje exponování myšlenek

V tomto prvním dílu se musí všechno vytvořit, všechno vynalézt: je jedinečným plodem inspirace a génia. Právě na této tvorbě závisí obecná přitažlivost hudební kompozice. Ať už nic nerozvíjíme, nebo tento prostředek používáme, je to pouze přechodné. Předkládáme zde přibližný průběh myšlenek v tomto dílu:

1. Motiv, neboli první hlavní myšlenka. Je složena z úplné periody, různě dlouhé a musí končit v hlavní tónině: zde si zvolme například D dur.

Motivy jsou dlouhé 8 až 24 taktů, i více. Pokud je motiv dlouhý, pak jsou v něm téměř vždy opakovány malé fráze, nebo se také opakuje v celku, jako například v Mozartově předehře, kterou jsme analyzovali. Existuje několik prostředků, jimiž motiv můžeme přiměřeně prodloužit. Předpokládejme, že skladatel vymyslel osm následujících taktů (viz příklad č. 549), které by mohly sloužit jako začátek hudební kompozice.

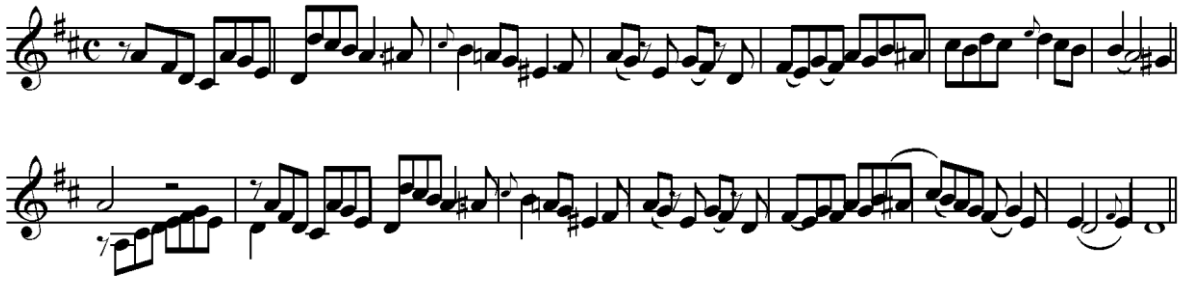


Příklad 549

Pokud tento motiv chceme prodloužit, postačuje ho pouze zopakovat s jakoukoli obměnou: poprvé v dynamice *forte*, podruhé v dynamice *piano*; nebo podruhé v jiné oktávě; nebo v jiném nástroji; nebo (pokud jde o kompozici pro orchestr) poprvé pouze smyčcovými nástroji, podruhé v celém orchestru atd.

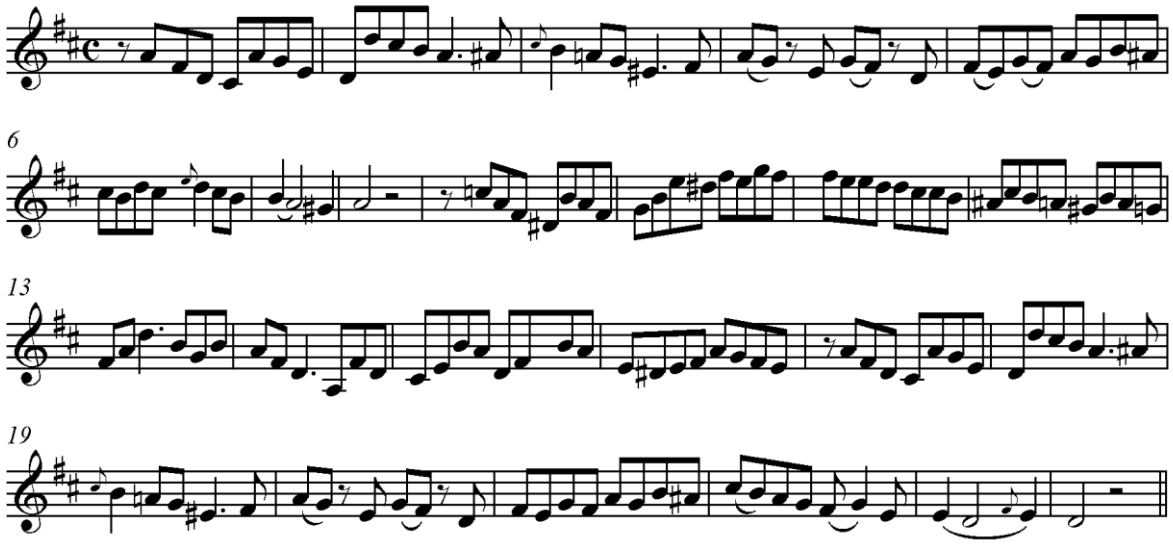
Jiná verze

Prvních osm taktů můžeme zakončit dokonalou kadencí na dominantě (v A dur): nebo také vzácněji v h moll, pokud chceme skončit ve fis moll. Po zopakování motivu se zakončuje v D dur.[118]



Příklad 550

Pokud požadujeme ještě rozsáhlejší prodloužení motivu, připojíme před opakování osm nových taktů (viz příklad č. 551).



[118] NOTY?? Pokud je motiv v tónině d moll, potom se průchodná modulace tvoří v F dur (zřídka v a moll).

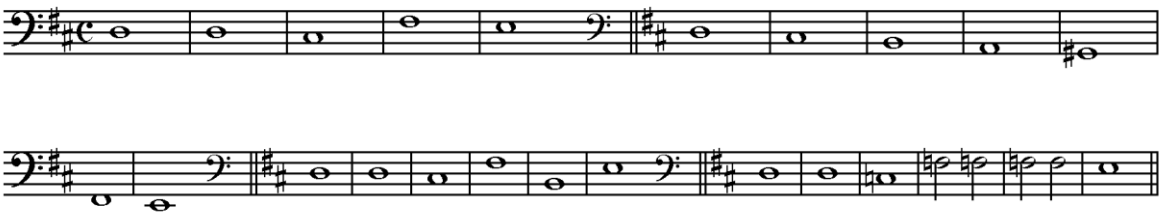
Příklad 551

Tento příklad může mít ještě dvě malá opakování, jak se občas stává v posledních větách kvartetů a symfonií, například:

Osm taktů	Šestnáct taktů
kadence ve fis moll	Kadence v D dur
nebo v A dur nebo v h moll	

Mimoto v příkladu č. 551 můžeme ještě připojit několik taktů jako *vůdce* mezi osmým a devátým taktem, a malou kodu po 23 taktu. Motiv č. 1 je nejkratší: motiv č. 3 je nejdelší, zejména s vůdcem a kodou.

2. Takto stanovený motiv tvoří druh *mostu /pont - něm. přechodu=Übergang/*, složeného z přidaných myšlenek /idées accessoires/, aby dospěly k *druhé základní myšlence /seconde idée mère/*. Účelem tohoto mostu je na okamžik vymazat dojem základní tóniny D dur a dosadit na její místo dominantu A dur, která se stává novou tónikou. Z tohoto důvodu můžeme přes tento most více nebo méně odvážně modulovat, podle jeho délky. I když je velmi krátký, nelze procházet jinými akordy než těmi, které obsahuje jedna ze čtyř následujících řad (viz příklad č. 552).



Příklad 552

Jedna z těchto čtyř řad je nutná pro přechod k dominantě A dur, která je nejjistějším prostředkem pro upevnění tóniny A dur jako nové tóniky.

Když je most dlouhý, můžeme modulovat neustále a procházet různými tóninami, pokud ovšem nakonec uspokojujícím způsobem dosáhneme dominanty jako nové tóniky. Krátký most má často pouze čtyři až osm taktů: dlouhý most má 20 až 30 taktů, i více, zejména pokud se použije na konci prodlevy na dominantě z A dur.

3. *Druhá základní myšlenka /une seconde idée mère/*, neboli druhý motiv. Tento druhý motiv je v tónině a moll. Můžeme k ní udělat stejné poznámky jako k úvodnímu motivu; pouze opakování se může utvořit také v tónině a moll, jestliže ho chceme nechat zaznít opakovaně.

4. Po druhé základní myšlence se expozice prodlužuje několika více nebo méně dlouhými novými přidanými myšlenkami tím, že se moduluje průchodně do některých tónin.[119] Končí se v tónině A dur.

První díl může mít délku v rozmezí od 60 do 150 taktů. To závisí na množství, rozmanitosti a zajímavosti nebo přitažlivosti myšlenek a potom na druhu taktu a jeho tempu. V prvních větách symfonie, kvartetu, kvintetu, sonáty apod. se první díl opakuje. Zřídkakdy se opakuje ve finálních větách těchto druhů a vůbec nikdy v předehrách. V případě opakování se vůdce často tvoří v závěru kvůli novému začátku. Podruhé se vůdce téměř vždy přeskakuje.

O druhém dílu velké dvoudílné formy

Když se první díl opakuje, nesmí druhý díl začínat v hlavní tónině, to znamená, že se nesmí třikrát začíná v tónině D dur, dvakrát v prvním dílu a jednou v druhém dílu. Ale druhý díl může začínat v některé z následujících tónin, jestliže první díl končí v tónině A dur:

A	v A dur
B	v a moll
C	v E dur
D	ve fis moll
E	v d moll
F	v F dur

[119] Mezi těmito přidanými myšlenkami se občas objevují krátké motivy nebo periody o délce osmi taktů. Viz poslední opakovaná myšlenka v Mozartově předehře (na s. 239 - 1106).

(V těchto šesti tóninách se mlže začínat okamžitě, nebo prostřednictvím velmi krátké modulace.)

Pokud shledáme, že první díl neobsahuje dostatek myšlenek pro využití ve druhém dílu, pak můžeme tento druhý díl zahájit uvedením nové výrazné myšlenky, nebo nového motivu: postačuje 8 až 16 taktů. Jakmile je tato myšlenka jednou uvedena, tak může sloužit pro rozvíjení společně s předcházejícími myšlenkami. Občas je bezpochyby dovoleno uvést novou přídavnou myšlenku v průběhu druhého dílu, pokud je přivedena přirozeně, nebo vnuknuta šťastnou inspirací: a v takovém případě je dílo obohaceno o novou krásu. Nová myšlenka může zejména v kodě kompozice vytvořit svůj účinek a dovršit dílo.

Konstatovali jsme, že druhý díl se dále dělí do dvou oddílů: proto musíme každý oddíl analyzovat odděleně.

O prvním oddílu

Tento první oddíl je věnován *výhradně* rozvíjení již dříve uvedených myšlenek. Neustále se v něm moduluje: zřídkakdy zůstane sled osmi taktů ve stejné tónině: tónina D dur (jako hlavní tónina) a tónina A dur se zde mohou objevovat pouze jako průchodné tóniny. První tónina (D dur) z toho důvodu, že musí převládat ve druhém oddílu; druhá tónina (A dur) z toho důvodu, že již byla používána v prvním dílu. Právě tento první oddíl schází v Mozartově předehře k opeře *Figarova svatba*.

Poté co jsme použili všechno, co rozvíjení nabízí nejzajímavějšího, a prošli jsme řadou tónin, obvykle se zastavíme na původní dominantě, na níž často vytvoříme prodlevu, po níž následuje vůdce, jímž začíná následující oddíl.

První díl této formy je expozicí kompozice.

První oddíl druhého dílu je intrikou (zápletkou), neboli zauzlením;

Druhý oddíl druhého dílu je rozuzlením.

O druhém oddílu

Druhý oddíl obvykle začíná hlavním motivem v hlavní tónině (v D dur). Z tohoto důvodu se na konci předcházejícího oddílu zastavujeme na dominantě této tóniny. Je-li motiv dlouhý, pak ho v tomto druhém oddílu zkrátíme, nebo jeho část transponujeme do jiné tóniny, například do *subtominantní tóniny* (do G dur). Znovu zde můžeme zopakovat myšlenky *mostu*

/přechodu/, ale v jiných tóninách a často také rozdílně spojované: což nyní *podruhé* slouží k novému upevnění tóniny D dur, která v tomto oddílu musí převládat.

Druhá hlavní myšlenka /la seconde idée mère/ je zde umístěna v transpozici z A dur do D dur.[120] Začínáme-li touto myšlenkou, potom zpravidla transponujeme do tóniny D dur všechno to, co jsme v prvním dílu slyšeli v tónině A dur. Kdysi se tato transpozice prováděla bez jakékoli modifikace: ale v dnešní době se vyžaduje, aby se i tato část utvářela s různými změnami, které spočívají:

1) v převrácení *uspořádání* myšlenek, to znamená, že to, co následovalo, nyní předchází;
2) v provedení v dynamice *forte* toho, co bylo v dynamice *piano* a obráceně;
3) v *jiném* uspořádání hlasů;
4) ve změně harmonie, nebo *figury* doprovodu;
5) v částečném *variování* melodie;
6) v ještě *částečném* rozvíjení myšlenek, ale odlišným způsobem, než v prvním oddílu.

Kompozici můžeme završit zajímavou kodou.

V celé této práci více nebo méně modulujeme, ale vždy takovým způsobem, abychom neztratili ze zřetele hlavní tóninu D dur.

Pokud je dílo zkomponováno v mollové tónině (např. v d moll), potom první díl zakončujeme v tónině F dur (zřídkakdy v a moll, protože pokud příliš dlouho setrváme v mollových tóninách, začne kompozice působit truchlivě a pochmurně). Modulujeme prostřednictvím *mostu*, abychom přešli do dominanty tóniny F dur.

První oddíl druhého dílu začíná v jedné z následujících tónin:

F dur B dur
f moll b moll
C dur Des dur

Tento oddíl se uzavírá na *dominantě* z tóniny in D.

Pro zahájení druhého oddílu existují dvě verze:

1) začínáme v tónině *d moll* hlavním motivem, nebo

[120] Občas se stává, že druhý oddíl začíná touto druhou myšlenkou, zejména v takovém případě, kdy jsme příliš používali hlavní motiv v předcházejícím rozvíjení.

2) začínáme v tónině *D dur* transponováním motivu do durového rodu, pokud se motiv této změně nepříčí; v opačném případě začínáme *druhou hlavní myšlenkou* tím, že ji transponujeme z F dur do D dur. Druhý oddíl je zpravidla v tónině d moll, nebo v tónině D dur, s výjimkou motivu, který v obou případech může zůstat v mollové tónině. Tento oddíl se nedoporučuje tvořit v tónině d moll, protože transpozice z tóniny F dur do tóniny d moll může myšlenku zdeformovat, a tím ji zbavit půvabu a jasnosti, čímž kompozice začne působit pochmurně, jak jsme již o tom mluvili.[121] Tudíž budeme transponovat z tóniny F dur do tóniny d moll prostřednictvím výše uvedených modifikací.

Druhý díl této dvoudílné formy musí být vždy delší než první. Rozdíl v délce je někdy jedna ku dvěma, nebo jedna ku třem.

Pokud první díl nemá repetici, jako například v předehrách nebo ve finálních větách, může druhý díl rovněž začínat ve stejné tónině (v D dur).

Velká dvoudílná forma podle toho, jak jsme ji právě analyzovali, často strpí následující modifikace:

1) Někdy je vynechán *most*, aby ihned (po motivu) mohla nastoupit nová tónika.

2) *Druhá hlavní myšlenka* je občas natolik krátká, nebo natolik málo zřetelná, že se zaměňuje s přídavnými myšlenkami, čemuž se ovšem musíme vyhýbat.

3) Druhý oddíl druhého dílu, pokud není zcela vynechán, jako v Mozartově předehře k opeře *Figarova svatba*, je často natolik slabý, nebo natolik nevýrazný, že si nezaslouží jakoukoli pozornost.

4) Hlavní rozvíjení namísto toho, aby se odehrávalo v prvním oddílu, je umístěno do druhého oddílu, a v tomto případě není první oddíl nutný, nebo se zaměňuje za druhý oddíl.

Aby se velká dvoudílná forma lépe vryla do paměti studentů, zobrazíme si ji nyní ve třech řádcích (osnovách):

První díl neboli expozice myšlenek

Motiv

Neboli první hlavní myšlenka

Most

[121] Tato poznámka se týká pouze rozsáhlejších hudebních kompozic. V případě kratších kompozic je prospěšnější, pokud končí ve stejném tónorodu.

Neboli přechod od jedné myšlenky k další myšlence

Druhá hlavní myšlenka
V nové tónině /nové tónice/

Přídavná myšlenka
A závěr prvního dílu

První oddíl druhého dílu

Hlavní rozvíjení
S neustálým modulováním

Zadržení
Na dominantě hlavní tóniny

Druhý oddíl

Hlavní motiv v hlavní tónině

Několik průchodných modulací s myšlenkami mostu

Transpozice druhé tóniky do hlavní tóniky s modifikacemi

Koda

O velké třídílné formě

Tato forma se rozděluje do tří dílů, které mají přibližně stejnou délku.

O první dílu

V tomto dílu se exponují myšlenky, které zůstávají ve stejné tónině (s výjimkou průchodných modulací) a díl se uzavírá tak, jakoby kompozice neměla další pokračování. Délka tohoto dílu závisí na taktu a tempu: může mít od 20 do 50 taktů. Nemělo by se zde používat rozvíjení, nebo nanejvýš přechodně.

O druhém dílu

Tento díl se tvoří v jiné tónině a s novými myšlenkami: je to druhá expozice. Tónina tohoto dílu se může s tóninou prvního dílu spojovat přímo bez zprostředkující modulace. Pokud například první díl je v tónině D dur, potom druhý díl začíná přímo v G dur, to znamená v subdominantní tónině. Abychom se vyhnuli podobnosti toto formy s dvoudílnou formou, nesmíme druhý díl komponovat v tónině A dur, to znamená v dominantní tónině. Druhý díl by mohl utvořen také v tónině d moll. Pokud by naopak první díl byl v tónině d moll, mohl by být druhý díl utvářen v tónině F dur, nebo v tónině B dur. S výjimkou průchodných modulací zůstáváme víceméně v druhém dílu v jedné tónině, v níž tento díl také zakončujeme, pokud není nutná modulace kvůli návratu do hlavní tóniny, kterou má začínat třetí díl. V tomto druhém dílu také málo používáme rozvíjení. Oba díly mají přibližně stejnou délku.

O třetím dílu

Třetí díl začíná a končí ve stejné tónině jako díl první. A pokud tato tónina převládá, můžeme více nebo méně modulovat. Při utváření tohoto dílu začínáme tím, že připomeneme myšlenky prvního dílu; proto (abychom vytvořily výraznou kódu) rozvíjíme více nebo méně (ale ne příliš) nejvýraznější myšlenky obou předcházejících dílů. Tato práce (utvářená géniem) může tuto formu učinit novou a zajímavou. Dále si uvedeme zkrácenou osnovu velkou třídílné formy:

První díl

Expozice myšlenek ve stejné tónině (D dur) s výjimkou průchodných modulací

Druhý díl

Nová expozice myšlenek (v tónině G dur) s velmi malým rozvíjením a průchodnými modulacemi.

Třetí díl

Stejná tónina a stejný začátek jako v prvním dílu. Rozvíjí se zde to, co je nejvýraznější v obou předcházejících dílech. Moduluje se odvážněji, nicméně musí převládat hlavní tónina.

Tato forma může sloužit k utváření vět *Adagio* a *Andante*. Můžeme ji také využít pro finální věty a v takovém případě můžeme s lehkostí uplatnit *velmi zajímavé* rozvíjení a odvážněji modulovat a častěji završit kompozici silnou kodou. Z tohoto důvodu může být tento třetí díl delší než oba předcházející díly.

Forma ronda

Povaha ronda závisí na formě a způsobu, jímž je opakován motiv.

Jde u této formy o taková ronda, která mohou sloužit jako finální věty symfonií, kvartetů, kvintetů atd. a v nichž lze současně využívat zajímavé rozvíjení.

Tuto formu můžeme rozdělit do čtyř oddílů, v nichž počáteční motiv hraje hlavní roli.

Na rondový motiv můžeme použít všechno, co jsme si řekli o motivu dvoudílné formy. Nic neriskujeme, pokud motiv této formy nemá dostatečnou délku. Může mít jednu nebo dvě repetice, například:

8 taktů s jednou průchodnou modulací

16 taktů s jednou repeticí, nebo bez repetice

Malá koda, která ovšem není podstatná

O prvním oddílu

Po motivu utvoříme expozici jiných myšlenek. Předpokládáme, že je rondo v tónině D dur. Expozice ihned začíná buď v tónině h moll, nebo v tónině A dur. V tónině A dur se uzavírá. Dva nebo tři motivy oddělené prostřednictvím přidaných myšlenek utvářejí tento první oddíl, jehož největší část je v tónině A dur. Rozvíjení se zde vyskytuje pouze náhodně, nebo vůbec ne. Vůdce se tvoří k tomu, aby zahájil další oddíl.

O druhém oddílu

Znovu se začíná motivem *da capo* tím, že se zkrátí, pokud je dlouhý. Postačuje 8 až 16 taktů. Vynechá se modulace do A dur, stejně jako repetice. Zakončuje se v tónině D dur. Utváříme novou expozici myšlenek v tónině G dur, v níž se zůstává. Tato expozice je také složena ze dvou nebo tří malých motivů oddělených přídavnými myšlenkami. Rozvíjení je zde pouze průchodné. Po několika modulacích (v nichž se vyhýbáme tóninám D dur a A dur) se zastavujeme na dominantě hlavní tóniny: *vůdce* přivádí zpět motiv, jímž začíná třetí oddíl.

O třetím oddílu

Zkrácený motiv se opakuje jako v předcházejícím oddílu: vždy se uzavírá v tónině D dur. Utváříme třetí expozici, ale v tónině d moll. Také ona je vytvořena z několika krátkých motivů, které jsou odděleny přídavnými myšlenkami. Rozvíjení je zde také nahodilé. Moduluje se přechodně do různých tónin, přičemž se vyhýbáme těm tóninám, které jsme použili ve dvou předcházejících oddílech: rovněž se zastavujeme na dominantě tóniny D dur: nový *vůdce* naposledy přivádí zpět motiv.

O čtvrtém oddílu

Tento oddíl je nejdůležitější a současně nejdelší. Musí završit hudební kompozici. Začíná počátečním motivem a tentokrát ho můžeme zopakovat celý nebo bez modifikací, pouze v něm vynecháme repetice. Základní tónina (D dur) musí v tomto oddílu převládat. *Rozvíjení* je zde přísně vyžadováno. Připomínají se zde nejvýraznější myšlenky, které byly exponovány ve třech předcházejících oddílech. Transponují se (většinou do tóniny D dur) a více nebo méně se rozvíjejí. Všechno se utváří při průchodném modulování a s neustálým připomínáním hlavní tóniny. Pojímáme to lehce, abychom měli dostatečný materiál pro vytvoření zajímavé kódy, aniž bychom museli hledat nové myšlenky.

Tato forma může nepochybně strpět řadu modifikací. Například ji můžeme zkrátit vynecháním druhého oddílu. V takovém případě se ovšem bude podobat třídílné formě. Již na začátku druhého oddílu můžeme využít velkou část počátečního motivu pro jeho rozvíjení.

Pokud je forma ronda v tónině d moll, potom je první oddíl v tónině F dur (s výjimkou motivu), druhý oddíl v tónině B dur (po motivu), třetí oddíl může být utvářen modulováním do různých tónin, které nebyly využity v předcházejících dvou oddílech a vyhýbáním se vždy

tónině d moll (s výjimkou motivu) a tónině D dur. Čtvrtý oddíl musí být v tónině D dur (s výjimkou motivu).

Uvedeme si zkrácenou osnovu rondové formy:

První oddíl
Dostatečně dlouhý motiv s repeticí nebo bez repetice
Expozice myšlenek, přídavné rozvíjení

Druhý oddíl
Da capo motiv, zkrácený
Nová expozice myšlenek v jiných tóninách, přídavné rozvíjení

Třetí oddíl
Da capo motiv, zkrácený
Třetí expozice myšlenek v jiných tóninách, přídavné rozvíjení

Čtvrtý oddíl
Da capo motiv, vcelku, ale bez repeticí
Významné rozvíjení s připomenutím toho, co bylo nejvýraznější ve třech předcházejících oddílech
Koda

O volné formě, neboli o fantazii

Tato forma nemá pravidelné schéma. Tvoří se podle citu a okamžité inspirace. Uvedli jsme jednu analyzovanou kompozici v této formě (na s. 265, s. 1131??)

Vymyslí se myšlenka, potom další, potom třetí atd. a mírně se rozvíjejí hned, nebo později: občas se k těmto myšlenkám vrátíme zpět, s modifikací, nebo bez ní, více nebo méně se moduluje, vždy podle citu. Pokud se člověk nachází v dobrém rozpoložení, může v této formě vytvořit velmi zajímavé kompozice. Tato forma je zejména vhodná pro věty *andante* a

adagia. Rozvíjení zde má své přirozené místo vzhledem k tomu, že lze využít šťastné myšlenky.

Forma variací

Jde zde o variace typu Haydnových variovaných vět *Andante*. Motiv, nebo téma, je hlavním předmětem této formy. Zpravidla je složeno ze dvou malých opakování. Dále si uvedeme nejlepší formy motivu pro tvoření variací:

V D dur

8 taktů s kadencí v A dur

8 taktů se závěrem v hlavní tónině

nebo také:

8 taktů s dokonalou kadencí v A dur

8 taktů s poloviční kadencí na dominantě tóniny

8 taktů da Capo s dokonalou kadencí v D dur

V d moll

8 taktů s kadencí v F dur

8 taktů s dokonalou kadencí v d moll

nebo také

8 taktů s dokonalou kadencí v F dur

8 taktů s poloviční kadencí na dominantě tóniny in D

8 taktů da Capo s dokonalou kadencí v d moll

Vyznačené repetice se často tvoří, ale nejsou nezbytné.

Také se tvoří variované věty *Andante* se dvěma rozdílnými motivy, z nichž první je mollový a druhý durový.

O variacích s jedním motivem

Po výběru a uspořádání motivu následuje následující přibližná osnova: Motiv - první variace, velmi jednoduchá; - 2. variace; - 3. variace; - jedna epizoda od 24 do 30 taktu, abychom motiv s jeho harmonií nechali odpočívat a abychom změnili tóninu. Více nebo méně modulujeme. Rozvíjení je zde nahodilé. Exponujeme nové myšlenky. - 4. variace; - 5. variace - namísto 6. variace vytvoříme druh kody, v níž se motiv může využít tím, že ho částečně mírně rozvíjíme a průběžně modulujeme do tónin, které ještě nezazněly.

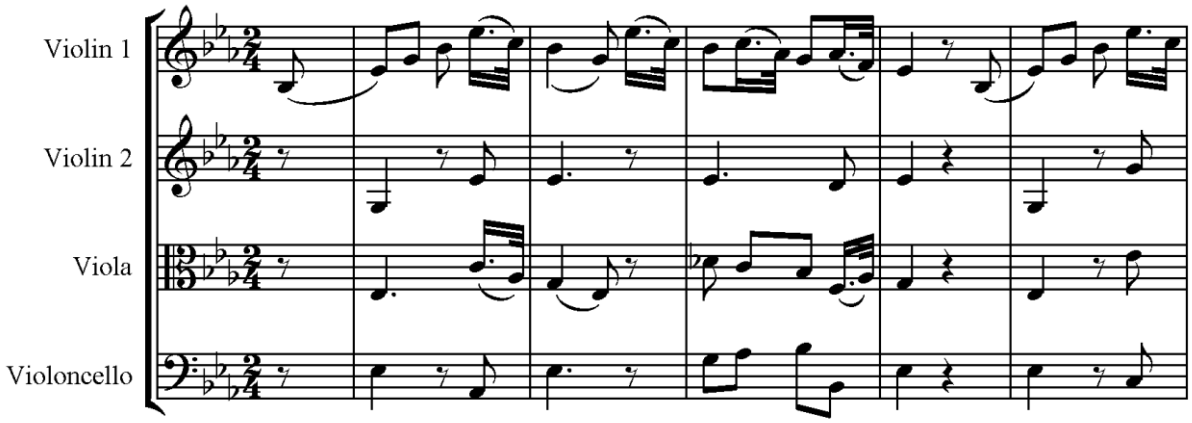
O variacích se dvěma rozdílnými motivy

První motiv je durová, druhý mollový. Oba motivy musí mít *stejnou* tóniku a tudíž také stejnou dominantu. To znamená, že pokud je motiv v tónině D dur, druhý motiv musí být v tónině d moll. V takovém případě kompozice *vždy končí v durové tónině*. Dále si uvedeme přibližnou osnovu: první motiv; - druhý motiv; - první motiv mírně variovaný; - druhý motiv mírně variovaný; druhá variace prvního motivu; druhá variace druhého motivu; - třetí variace prvního motivu; - třetí variace druhého motivu; - čtvrtá variace prvního motivu; - čtvrtá variace druhého motivu; částečné rozvíjení hlavy durového motivu, po němž následuje *koda*.

Pokud chceme vytvořit variace na jeden motiv, není nutné, aby všechno zůstalo ve stejné tónině. Předpokládejme, že hlavní tóninou je D dur, takže jedna variace bude v A dur, druhá v G dur, třetí v d moll a čtvrtá v G dur, po níž bude následovat jedna nebo dvě variace v D dur. Obtížně se nalézají vhodné příležitosti, při nichž by se dal využít velký počet variací. Abychom formu variací úspěšně vypracovali, musíme se časem naučit vymýšlet zajímavé motivy a variovat harmonické a melodické fráze všemi způsoby. Zpravidla toho dosáhneme tím, že

1) ozdobíme a vylepšíme motiv, aniž bychom se dotkli jeho harmonie;
2) změníme doprovodné figury, aniž bychom se dotkli akordů nebo melodie;
3) změníme pouze akordy;
4) změníme současně akordy a doprovodné figury, ale nezměníme melodii;
5) změníme současně motiv a doprovodné figury, ale nezměníme akordy;
6) změníme současně melodii, doprovodné figury a akordy.

Protože se tato forma používá zejména v pomalých větách, nemáme ani čas vytvořit mnoho variací, ani příležitost vytvořit působivé rozvíjení. Variace nesmíme příliš rozšiřovat, abychom neunavili posluchače, zejména pokud je tempo věty pomalejší než andante a variace se opakují. V takovém případě zcela postačuje 4 až 5 variací následovaných velmi krátkou kodou. Uvedeme si příklad tohoto posledního druhu, v němž epizoda (rytmicky a opakovaně jako motiv) nahrazuje druhou variaci (viz příklad č. 553).



Příklad 553

O formě menuetu (CZERNY - nebo scherza??)

Menuet charakterizuje lehkost a symetrické uspořádání myšlenek, živost pohybu a zvláštní povaha jeho forem.

Forma menuetu je nejčastěji malou dvoudílnou formou (velmi zkrácenou), jejíž každý díl se opakuje. K menuetu se připojuje *trio*,[122] které je rovněž v malé dvoudílné formě o dvou repeticích, po němž se znovu vrací *da capo* menuet. Trio je téměř vždy v jiné tónině než menuet. Pokud je menuet v tónině D dur, potom trio může být v tóninách A dur, nebo G dur, nebo h moll, nebo d moll. Pokud je menuet v tónině d moll, potom trio může být v tóninách D dur, nebo F dur, nebo g moll, nebo a moll.

[122] Trio je druh druhého menuetu, který má vytvořit požadovaný návrat prvního menuetu a prodloužit kompozici, která by jinak byla příliš krátká.

Snadno pochopíme, že v takto zúžené formě nemůžeme využít působivé rozvíjení. V současné době se pokoušíme menuet variovat, což si zaslouží zvláštní analýzu.

V dnešní době jsou menuety komponovány s triem nebo bez tria.

O menuetech s jedním nebo dvěma trii

První verze

Pokud má menuet pouze jedno trio (nejčastěji), potom jsou obě části velmi krátké. Komponují se v malé dvoudílné formě. Menuet i trio mají dvě repetice: celek je vytvořený tak, jak jsme uvedli výše. Po triu se vždy opakuje menuet. Ve druhém dílu menuetu, stejně jako v triu, můžeme používat malé rozvíjení.

Druhá verze

Menuet i trio můžeme vytvořit tím, že menuet zopakujeme jako v první verzi. Ale namísto toho, abychom menuet zakončili, znovu se podruhé vrátíme k triu, kterým se kompozice také ukončí, buď beze změn, nebo s malými modifikacemi, po nichž ještě následuje malá koda. Tato verze se může realizovat pouze v případě, kdy menuet je v *mollové* tónině (například v d moll) a trio v *durové* tónině (například v D dur).

Třetí verze

Menuet i trio se tvoří jako ve dvou předcházejících verzích: ale při da capo opakování menuetu je tento menuet (při zachování stejných myšlenek) variován, trochu rozvíjen a opatřen kodou.

Čtvrtá verze

Menuet může mít dvě rozdílná tria, každé v jiné tónině. Uvedeme si osnovu takového menuetu:

Menuet (v D dur); - první trio; - menuet da Capo bez opakování, nebo zkrácený menuet, to znamená, že z něho zaznívá pouze fragment; - druhé trio; - trochu rozvíjený fragment menuetu; zde se může dokonce připomenout jedna nebo dvě fráze z prvního tria, pokud to pokládáme za vhodné. Na závěr malá koda.

O menuetech, které nemají trio

Verze A

Vytvoříme menuet ve zkrácené dvoudílné formě (ale mnohem méně než v předcházejících verzích) s jednou nebo dvěma repeticemi, nebo bez repetic. Podle toho přibližně sledujeme následující osnovu:

První díl, expozice myšlenek; - druhý díl, (více nebo méně rozsáhlé) rozvíjení všech myšlenek obsažených v prvním dílu; koda.

Verze B

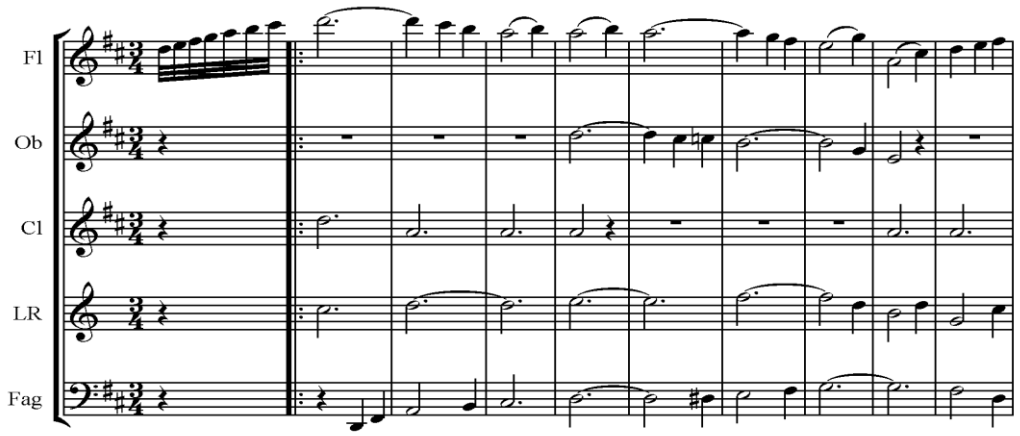
Začínáme vymyšlením pěti nebo šesti rozdílných a dobře frázovaných period, které nepřekročí 8 až 12 taktů. Každá z těchto period může mít repetici; ale můžeme je provádět také bez repetice, nebo pouze s jednou repeticí. Musíme je po sobě spojovat přímo. Dvě nebo tři se mezi sebou musí nacházet v rozdílných tóninách. Pokud je to takto uděláno, menuet vždy pokračuje na stejných myšlenkách, ale s následujícími změnami:

Převrací se uspořádání (nebo sled) myšlenek.

Jedna nebo druhá perioda se transponuje do jiné tóniny (pokud to pokládáme za vhodné); trochu ji rozvíjíme; umístíme melodii do jiného hlasu, nebo změníme harmonii nebo doprovod atd. Po tomto všem zakončíme menuet kodou.

Myšlenky menuetu zpravidla musí být lehké a dobře rytmizované u jakékoli zvolené formy: tato lehkost myšlenek je převládající charakteristikou menuetu.

Protože se tato poslední forma používá velmi zřídkakdy a protože se přirozeně hodí pro rozvíjení, uvedeme si zde její analyzovaný příklad (viz příklad č. 554).



Příklad 554

Prvních šest základních period této kompozice obsahuje 54 taktů bez opakování. Celá kompozice má 211 taktů bez započítání šesti prvních opakování. Tudíž rozvíjení z tohoto celku zaujímá 157 taktů, to znamená, že překračuje dvě třetiny celého díla.

Z hlediska rozvíjení patří nejdůležitější hudební kompozice zvláště k instrumentální hudbě. Víme, že kvartety, kvintety, symfonie atd. se skládají ze čtyř vět: *allegro* neboli první věta,[123] *andante* nebo *adagio*, druhá věta, *menuet*, třetí věta a *finále* nebo *rondo*, čtvrtá věta. Forma první věty Allegro je vždy *velká dvoudílná forma*, Forma druhé věty (Andante nebo Adagio) je buď *dvoudílná forma* (ovšem zkrácená), nebo *třídílná forma*, nebo *volná forma*, nebo *variační forma*. Ukázali jsme si také různé formy menuetu. Forma finále je buď *dvoudílná* (téměř vždy bez repetice), nebo *třídílná forma*, nebo *rondová forma*.

Co se týče vokální hudby, nenalezli jsme dosud prostředek, abychom ji ji učinili zajímavou prostřednictvím působivého rozvíjení. Vokální hudba z tohoto hlediska stojí hodně vzadu za instrumentální hudbou, v níž vlastníme tolik mistrovských děl. Přesto můžeme své myšlenky rozvíjet (až do určitého bodu) v *ansámblových větách,* ve *sborech* a zejména ve *velkých operních finálech*. Aby skladatel v tomto druhu pracoval úspěšně, musí být mistrem pramenů svého umění a musí umět vybírat vhodné situace a slova. Toho lze dosáhnout pouze následováním všeho toho, co jsme si řekli o práci v různých kontrapunktech (druhá kniha), o látce fugy (čtvrtá kniha) a o umění využívat vlastní myšlenky (šestá kniha) při jejich rozvíjení:

1) prostřednictvím kontrapunktu;
2) materiálem fugy;
3) různými prostředky vyznačenými v šesté knize, a
4) používáním ve stejné kompozici dvou nebo tří předcházejících prostředků.

V poslední knize vyznačené prostředky pro působivé rozvíjení vlastních myšlenek mají velkou přednost před kontrapunkty a materiálem fugy, neboť tyto poslední prostředky se mohou často jevit jako nevhodné, příliš přísné a suchopárné, podle charakteru věty a povahy jejích myšlenek.

---

[123] Často jí předchází (a také předehře) introdukce, o níž budeme pojednávat po této kapitole.

VI

O introdukci a preludiu

O introdukci

Předehře, stejně jako první větě symfonie, kvartetu atd. velmi často předchází *introdukce*. Tato introdukce je druhem ohlášení nebo upozornění posluchačům, aby se připravili na poslouchání následující věty s co možná nejmenším rozptýlením. Současně má za cíl dodat začátku větší důstojnost. Z tohoto důvodu lze také poradit, aby se introdukce tvořily u takových úvodních vět, které mají trochu lehčí charakter a které by bez této opatrnosti vytvořili menší dojem: ale pokud tyto věty mají široký, impozantní charakter, nebo pokud začínají oslňující dynamikou *forte*, potom introdukce není nezbytná.

Introdukce je téměř vždy v pomalém tempu. Občas spočívá pouze v několika pevných akordech, z nichž poslední je dokonalý dominantní kvintakord nebo dominantní septakord. Existují ovšem také introdukce, které mají 30 až 40 taktů, i více. V takovém případě to jsou věty neurčitého charakteru, ryzí *fantazie* nebo *capriccia*, které nesledují žádnou pravidelnou osnovu. U některých je sledována jedna nebo dvě myšlenky, které jsou více nebo méně rozvíjeny; u jiných myšlenky následují jedna po druhé, aniž by se na nějaké setrvalo; zdá se, jako by se ztrácely, jako by byla neurčitě hledána cesta k dosažení následující kompozice.

Pokud je úvodní tónina kompozice *D dur*, potom introdukce musí být v *D dur* nebo v *d moll*. To znamená, že obě musí mít *stejnou tóniku*. Pokud je kompozice v *d moll*, introdukce je rovněž v *d moll*, zřídkakdy v *D dur*; v tomto posledním případě musí mít určitou délku.

Příliš rozsáhlá introdukce je vždy chybná, protože posluchače unavuje příliš dlouhým očekáváním následující kompozice, namísto toho, aby ho připravil k živějšímu dojmu.

Z hlediska modulací nelze nic říct, vyjma toho, že se v průběhu introdukce více nebo méně uskutečňují; že jsou více nebo méně odvážné podle rozsahu introdukce a povahy jejích myšlenek a nakonec také podle génia, citu nebo rozmaru skladatele. Ale všechny introdukce končí na *dominantě* tóniny, v níž je komponována následující věta.

O preludiu

Preludium je výhradně věnováno rozvíjení zpěvní linie, nebo krátké melodické fráze. Pro jeho vytvoření nejdříve vybereme skupinu tónů, které utvářejí dostatečně zajímavý smysl, aby jeho pokračující opakování neunavovalo. Také je třeba, aby melodická linie byla zkomponována takovým způsobem, aby mohla být doprovázena všemi druhy akordů. Provádí se ve všech hlasech s častými modulacemi: může se také neustále opakovat v jednom hlase, což by ovšem nebylo vhodné u preludia komponovaného pro orchestr. Pro tvorbu takové kompozice nelze navrhnout osnovu, ani pozorovat pravidelnou formu. Zakončuje se v tónině, kterou kompozice začala, aniž by látka byla rozdělena do frází a symetrických period.

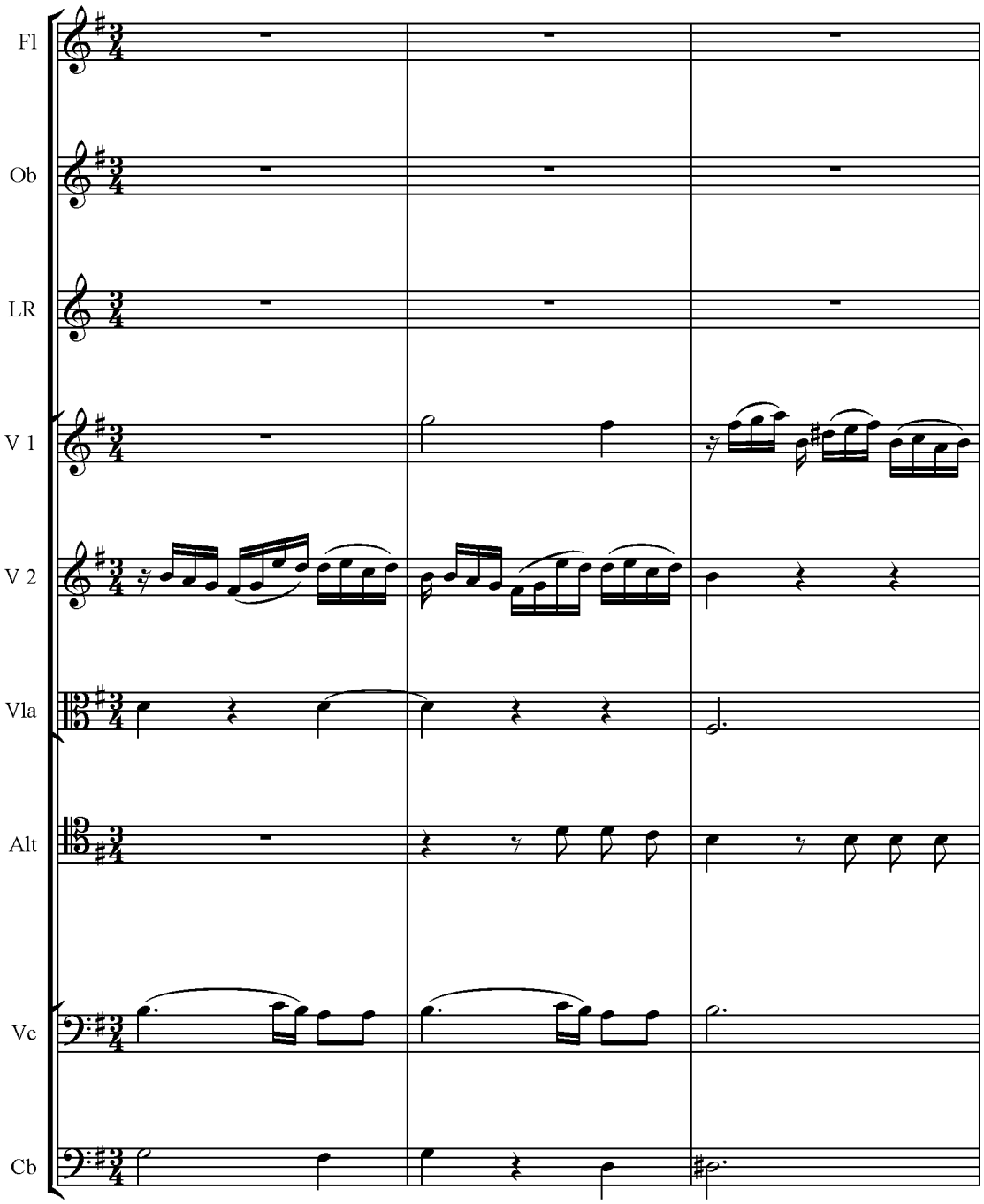
Až do současnosti se preludia komponovala pouze pro varhany nebo klavír. Johann Sebastian Bach nám zanechal krásné modely tohoto druhu. Tento druh hudební kompozice bychom mohli vhodně využít

1. při doprovodu *chorálu*, který je prováděn sborem v unisonu; v takovém případě by se preludium zkomponovalo pro varhany nebo orchestr;
2. při doprovodu *deklamované árie*, nebo *sboru*, pokud to dovoluje divadelní situace, což se často děje: v tomto druhém případě se preludium komponuje pro orchestr, přičemž musí být vybrána pro rozvíjení vhodná melodická linie, která více nebo méně vyjadřuje to, co se děje na scéně, nebo v nitru zpěváků.

Preludium nesmí být dlouhé: postačuje 30 až 50 taktů podle jejich druhu a tempa. Samozřejmě je třeba talentu pro vytvoření zajímavé kompozice, která je složena pouze z neustálého 30- až 50-tinásobného opakování stále stejné fráze.

Opakovaná melodická fráze může občas strpět lehkou změnu, ale jen když se to realizuje způsobem, kdy stále poznáváme *původní figuru*. Dokonce je dovoleno ji přechodně vyměnit za jinou, ale jen pokud má stejný charakter, čehož dosáhneme tím, že jí dodáme stejný počet tónů a stejné rytmické hodnoty. Tento typ nenápadně používaných změn není pouze vhodný, ale mnohdy i nezbytný, podle modulací a akordů, které potřebujeme zvolit.

Protože neexistuje příklad skutečného preludia komponovaného pro orchestr jako doprovod vokálního hlasu, uvedeme si zde následující model, v němž je vokální hlas vyznačen pouze těmi tóny, které by, vzhledem ke klidné divadelní situaci, analogicky odpovídaly slovům.



Příklad 555

VII

Úvahy nad aktuálním stavem hudby v Evropě

V současné době hraje hudba v Evropě velkou roli. Stala se zde populární. Právě v Evropě byla objevena harmonie, vynalezena a zdokonalena řada různých hudebních nástrojů, založen orchestr, provozování hudby dosáhlo nejvyššího stupně, byla vytvořena mistrovská díla v různých druzích atd… Ale po vztyčení tak impozantní budovy, která přinesla duchu a géniu civilizovaného lidstva tolik důstojnosti, ji bylo třeba zachovat. Když se umění dostalo na nejvyšší stupeň dokonalosti, když se stalo národním, když se jím zabývali všichni; tehdy dosáhlo bodu, kdy začalo směřovat zpět. Člověk se začíná vzdalovat pravým principům, vkus se kazí, člověk zneužívá zdroje umění a své vlastní prostředky: začíná vláda šarlatánství, umění se degraduje, znevažuje. Naneštěstí si sluch pozvolna zvyká na špatnou hudbu jako na dobrou. Domýšlivost, kterou má každý při posuzování jako poslední obor (neomylnou??), není pouze směšná, ale pro hudbu také nanejvýš škodlivá. Skladatel, který je závislý na publiku, obětovává zájem umění touze zalíbit se mase. Také většina hudební produkce je pouhým módním zbožím, které má pouze prchavou existenci. To je také navíc příčinou toho, že všechny *hudební druhy* se smíchávají; stejná touha po uspokojení všech jakýmikoli prostředky a zalichocení se jakémukoli uchu, ovládá veškerou hudební produkci. Krásné modely, které nám zanechali Haydn a Mozart, nejsou napodobovány a církevní hudba se od divadelní hudby odlišuje pouze tím, že se provádí v kostele.[124]

Protože publikum na jedné straně vyžaduje, abychom se neustále bavili novotami; a protože na druhé straně prostředky *pokročilé kompozice* nejsou dostačující, aby *zabavily* masu, tak je obtížné předvídat, co módní skladatel (jediný, který je podporován a povzbuzován) vymyslí, aby dosáhl úspěchu a v jakém stavu bude hudba po jednom století.

Po tomto vysvětlení snadno pochopíme, že objevování se vznešených děl, mistrovských kompozic bude velmi vzácné.[125] Pro vytvoření takového díla je třeba nejenom vzácného génia a hlubokých znalostí umění, ale také silnou duši, která se dokáže povznést nad kritiku,

---

[124] Na mnoho skladatelů, kteří v dnešní době pro kostel komponují velmi krásnou divadelní hudbu, bychom mohli aplikovat to, co říká *Horatius* básníkům své doby: *toto všechno je velmi krásné, ale není to na svém místě (Sed nunc non erat hin locun - Art poëtique, verš 19??)*.

[125] Mistrovské dílo, jehož koncepce je rozsáhlá, s mimořádnými kombinacemi, plné nových, velkých a vznešených myšlenek, nemůže být ve všech uměních (a zejména v hudbě, která je ryzí tvorbou) ani pociťováno, ano oceňováno: stojí příliš vysoko nad svým obzorem.

která se šlechetnou odvahou vzdoruje názoru většiny a která nehledá jinou odměnu, než je ta, která dodává pocit své vlastní nadřazenosti. (Czerny, pozn. 79)

VIII

Diskuze o různých tématech, která dosud nebyla probírána

1.

Podle tradice Řekové a Římané tvořili *mluvící sbory* ve svých divadlech pro velký počet osob, tak jako my tvoříme zpívající sbory. Je zřejmé, že to muselo vyvolávat velký účinek. Je překvapující, že jsme se dosud nepokusili na našich jevištích tento účinek napodobit, zatímco by bylo snadné toho dosáhnout pomocí našich hudebních taktů. Nakonec jde pouze o správné rytmizování a časové rozměřování veršů, které jsou recitovány sborem a notové zaznamenání této prozódie do vhodného taktu. Sboristé by potom své *mluvené sbory* nastudovali na způsob našich zpěváků, pouze s tím rozdílem, že by se pouze museli naučit některá slova (vzhledem k tomu, že *mluvící sbor* může a musí být jen velmi krátký), zatímco zpěváci by se museli naučit kompozice, které jsou občas velmi dlouhé.

2.

Dosud jsme nenašli prostředek, jak zaznamenat obvyklou deklamaci. Nicméně tato deklamace stejně jako hudba je složena z intervalů pomlk, dlouhých a krátkých rytmických hodnot, dynamiky forte a piano, crescenda a calanda atd. Umění zaznamenat deklamaci prostřednictvím notového zápisu by bylo velmi užitečné v našich školách; poskytlo by velké prostředky řečníkům všeho druhu, hercům i samotným skladatelům. Ve skutečnosti by bylo příkladné a zajímavé vědět přesně, jak svoje řeči deklamovali *Démosthénés* a *Cicero*, a jak *Roscius, Garrick* a *Lekain* přednášeli své role. Abychom tohoto cíle dosáhli, potřebujeme pouze nalézt prostředky pro rozměření intervalů deklamace; zbytek by potom nepředstavoval velké obtíže.

3.

Každý ví, že hudební tón uvádí do pohybu část vzduchu, který obklopuje zaznívající nástroj. Takže dva různé tóny uvádějí do pohybu dvě části vzduchu, tři rozdílné tóny uvádějí do

pohybu tři části vzduchu atd.[126] Naprosto neznáme množství a sílu těchto různých částí vzduchu. Proč se matematikové a fyzikové nezabývají jeho určením?

Pokud bychom přesně znali toto množství a sílu, vyplývalo by z toho, že skladatel by byl schopen vypočítat své účinky při vytváření zvolené a určené části. To by mohlo mít, mezi jinými, následující výhody:

1. Mohli bychom stanovit nová pravidla z hlediska rozmanitosti (duše hudby) tím, že bychom přesně určili, co je třeba udělat, abychom pro libovolné zvýšení nebo snížení uvedli do pohybu část vzduchu.

2. Byli bychom schopni přesně určit počet hudebníků, kterou vyžaduje daný prostor.

3. Věděli bychom, co musíme udělat, aby byl podle povahy slyšen nástroj v určené vzdálenosti.

4. Podle svědectví nejslavnějších lékařů velmi pozitivně ovlivňuje různé nemoci, takže by bylo možné určit množství vzduchu, které by se muselo uvést do pohybu prostřednictvím hudby, abychom dosáhli požadovaného výsledku.

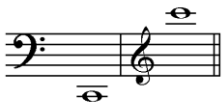
4.

Tóny tím, že uvádějí do pohybu vzduch, který obklopuje znějící tělesa, tak vykreslují kresby. Tyto kresby jsou liniemi, čtverci, kruhy, elipsami atd. atd. Právě to bychom se chtěli dozvědět od fyziků a matematiků. Přesné poznání v tomto ohledu by nám samotným mělo umožnit kreslit na papír melodické a harmonické kresby, které tóny utvářejí ve vzduchu, a porovnat auditivní kresby s vizuálními, což by mohlo vést k významným objevům dotýkajících se vztahu mezi dvěma smysly, zraku a sluchu. Tím bychom mohli určit, co v hudbě způsobuje konfúzi (zmatek, chaos), to znamená, co je, dokonce i pro vycvičený sluch, srozumitelné a co není: tím by bylo možné určit, co je třeba udělat, aby si postupně dav zvykal chápat hudbu, která pro něj není vytvořena. Tímto bychom byli schopni stanovit různé stupně složitosti, kterou hudba může snést, a vyznačit, až do jakého stupně ten nebo onen národ je schopen ji vnímat a ohodnotit.

5.

[126] Stejný tón prováděný dvěma různými nástroji zdvojuje jeho objem, prováděný třemi nástroji ho ztrojnásobuje. Síla se zvětšuje nebo zmenšuje podle prováděné dynamiky *forte* a *piano*.

Nejmenším intervalem v našem systému je půltón. Není to z toho důvodu, že náš sluch není schopen odlišit mnohem menší intervaly, ale pouze proto, že jsme nenašly prostředek, jak je zaznamenat v praxi. Jenom trochu cvičený sluch je velmi dobře schopen rozlišovat čtvrttón, pokud ovšem leží mezi následujícími tóny *c* (viz příklad č. 556):



Příklad 556

mimo tyto hranice se čtvrttóny stávají obtížně rozlišitelnými.

Podle Aristotelova svědectví byly čtvrttóny používány Řeky v období před Alexandrem Velikým. Pokud bychom čtvrttón mohli uvést do hudby, potom by se hudební jazyk podstatně obohatil. Mohli bychom věrněji napodobovat běžnou deklamaci, donekonečna variovat zpěv, a v harmonii nacházet různé modifikace. Museli bychom prozkoumat, zda čtvrttóny, které se nacházejí

1. mezi malou a velkou tercií,
2. mezi velkou tercií a čistou kvartou,
3. mezi čistou kvintou a malou sextou,
4. mezi malou sextou a velkou sextou

působí na sluch účinkem umělých konsonancí.

Ostatně tuto zkušenost lze snadno vytvořit prostřednictvím dvou klavírů, které budou naladěny tak, aby se dvě oktávy od sebe odlišovaly *přesně* o čtvrttón.

6.

Hudba je značně bohatá a velmi variabilní v tónech, intervalech, akordech, rytmických hodnotách, nástrojích a tudíž v barvě zvuku atd., atd. Ale je příliš chudá na taktové druhy. Ve skutečnosti máme pouze dva druhy taktů, dvoudobý a třídobý takt. Tato nepochopitelná chudoba bude příčinou toho, že brzy nebude možné nalézt novou melodickou frázi. Až dosud jsme se stavěli vůči uvedení nových taktových druhů tím, že se neustále tvrdilo, že všechno, co jsme používali, kulhá a je nepřirozené. Takže jsme neuvážili, že náš trojdobý takt skutečně

kulhá a nenapodobuje žádný pohyb v přírodě, protože v ní se nic trojdobého nepohybuje. Ještě méně jsme uvažovali o tom, že v proudu našich dvou taktů jsme používali všechny druhy pohybu a přesto nás tyto rozdílné druhy pohybu neurážely, ačkoli neimitují nic v přírodě. Neříkáme nic jiného pro prokázání, že argument proti zavedení nových druhů taktů postrádá smysl. Skutečné příčiny, které se staví na odpor a ještě se dlouho budou stavět, spočívají ve zvyku poslouchat pouze dva druhy taktů a v lenivosti něco nového se naučit a vyučovat.

7.

Mnohokrát jsme v Evropě slyšeli (zejména v Anglii) provádět hudbu více jak 300 až 400 hudebníky.[127] Ale tato hudba byla původně komponována pro orchestr složený z 50 až 60 hudebníků včetně sboru. Je jasné, že 40 hudebníků postačuje pro provedení takto zkomponované hudby, pokud je provozována v přiměřeném prostoru. Proto Haydnova nebo Mozartova symfonie provedená 40 nebo 400 výkonnými hudebníky zůstane stále stejnou symfonií. Dokonce je možné, že nás v prvním případě potěší více než ve druhém.[128]

Ještě nikdy nebyla hudba zkomponována pro nutný počet 300 až 400 výkonných hudebníků. Protože tento úkol patří do oblasti *pokročilé kompozice* a mohl by být jednou realizován, objasníme si ho nyní detailněji.

Předpokládejme, že výborný a talentovaný skladatel bude mít k dispozici pouze následující počet hudebníků:

60 houslistů

18 violistů

18 viloncellistů

18 kontrabasistů

12 flétnistů

12 hráčů na lesní roh

12 klarinetistů

12 hobojistů

---

[127] Poslední hudební slavnost tohoto druhu se uskutečnila v katedrále v Yorku v roce 1823. Počet výkonných hudebníku se blížil k číslu 450.

[128] Čtyřstopá socha náš může potěšit a lahodit zraku více než stejná socha provedená v kolosální velikosti 40 až 50 stop.

12 fagotistů

6 dvojic tympánů

6 trombonistů

Celkem 186 hudebníků

Mohl by své účinky variovat následujícím způsobem:

1. použil by na určitých místech (více nebo méně v dynamice *forte*) celý orchestr;
2. použil by pouze skupinu smyčcových nástrojů;
3. použil by pouze skupinu dechových nástrojů;
4. použil by 60 houslí, nebo pouze violy s violoncelly a kontrabasy;
5. použil by 12 fléten, nebo 12 hobojů, nebo 12 klarinetů, nebo 12 lesních rohů, nebo 12 fagotů, nebo 6 trombónů;

Použil by každou dvojici tympánů v jiném ladění, a tím by mohl vytvořit všechny druhy akordů a tudíž i harmonie;

6. použil by celý orchestr.

Mimoto skladatel může vytvořit tisíce jiných kombinací, v nichž má k dispozici všechny možní zdroje harmonie. Může také k orchestru připojit tak zkomponované sbory, což znásobuje možnosti, zdroje a kombinace. Chceme se později pokusit tento úkol realizovat.

8.

Množství nástrojů a velké prostředky provedení, které máme k dispozici, skladateli poskytují nové kombinace a prostředky, které vytvoří velké a neočekávané účinky. Často jeden jediný nástroj, který v orchestru hraje pouze velmi sekundární roli, může prokázat účinnou službu, pokud ho dokážeme dovedně využít. Uvedeme zde jeden příklad, který může posloužit i jiným stejného druhu. Slavný německý básník *Schiller /Czerny uvádí Kosegarten??/* vytvořil lyrickou ódu *L´Harmonie des sphères (Die Harmonie der Sphären)*, která začíná verši:

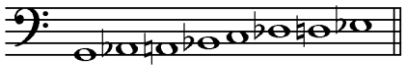
Horch! Wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung!

droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold.

Doslovný překlad:

Ecoutez!..comme la harpe Eolienne de la création résonne et frémit! au dessous, partout vibrent ses cordes argentées.

Tento velmi poetický začátek v německém jazyce mě okouzlil.
Přemýšlel jsem o tom, jakými prostředky by se dal vyjádřit účinek otáčejících se sfér v nesmírném prostoru, a napadlo mě, že bych mohl úspěšně použít určitý počet různě naladěných tympánů, které by utvářely nepřetržitou harmonii. Je zde sbor, který jsem zkomponoval na předcházející text. Je doprovázen smyčcovými nástroji a osmi tympány. Každý je jinak naladěn. Všechny tympány musí dávat následujících osm tónů:



Příklad 557

Pro provedení musí být čtyři tympanisté. První bude hrát na dva vysoké tympány naladěné na tóny *es* a *d*. Druhý na druhé dva vysoké tympány naladěné na tóny *des* a *c*. Třetí na dva hluboké tympány naladěné na tóny *hes* a *a*. Čtvrtý na druhé dva hluboké tympány naladěné na tóny *as* a *g*.

Nezbytný počet hudebníků pro provedení této kompozice je přibližně následující:

6 prvních houslí
6 druhých houslí
6 třetích houslí
6 viol
4 první violoncella
4 druhá violoncella
6 kontrabasů
4 dvojice tympánů
5 prvních sopránů
5 druhých sopránů
5 prvních altů

5 druhých altů

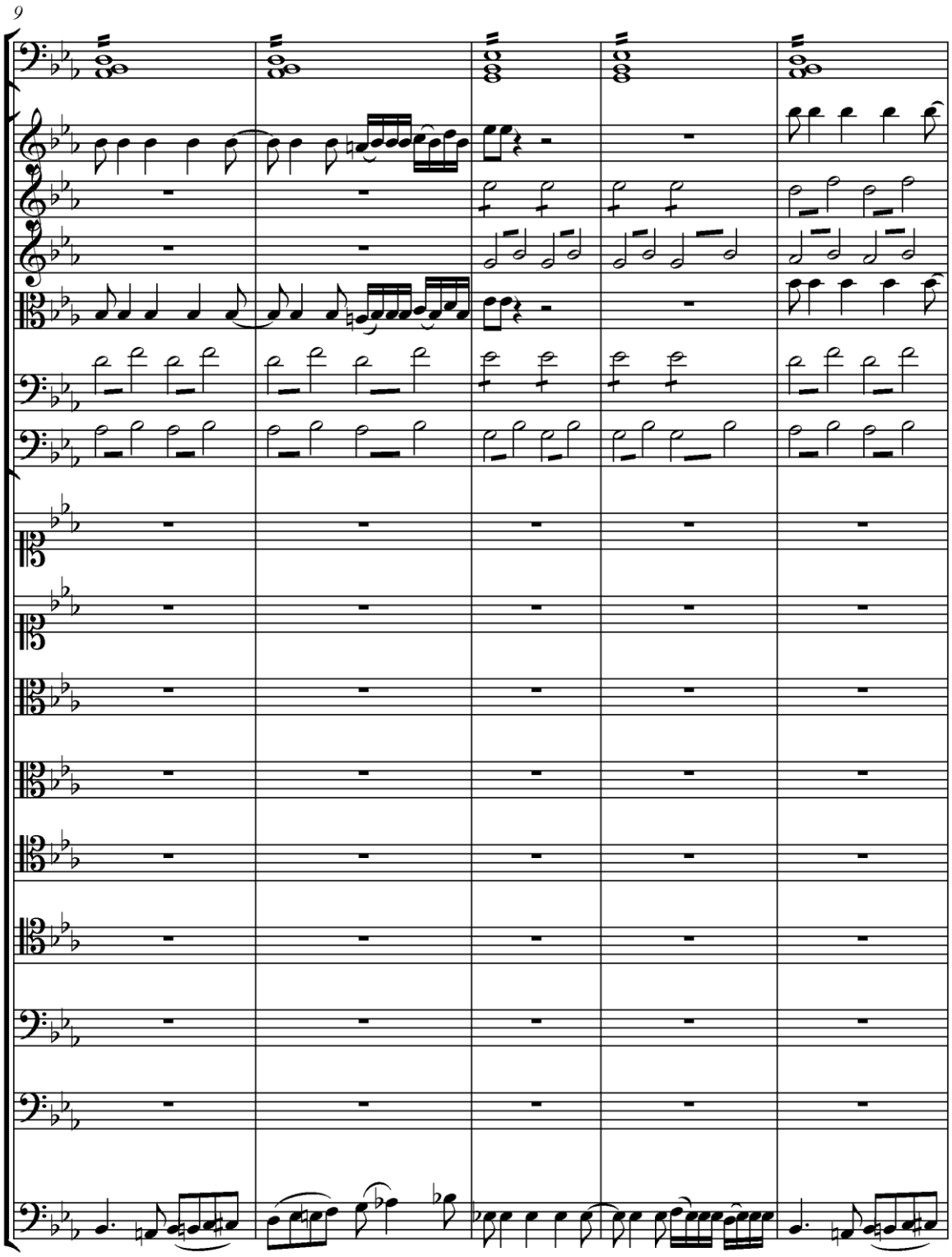
5 prvních tenorů

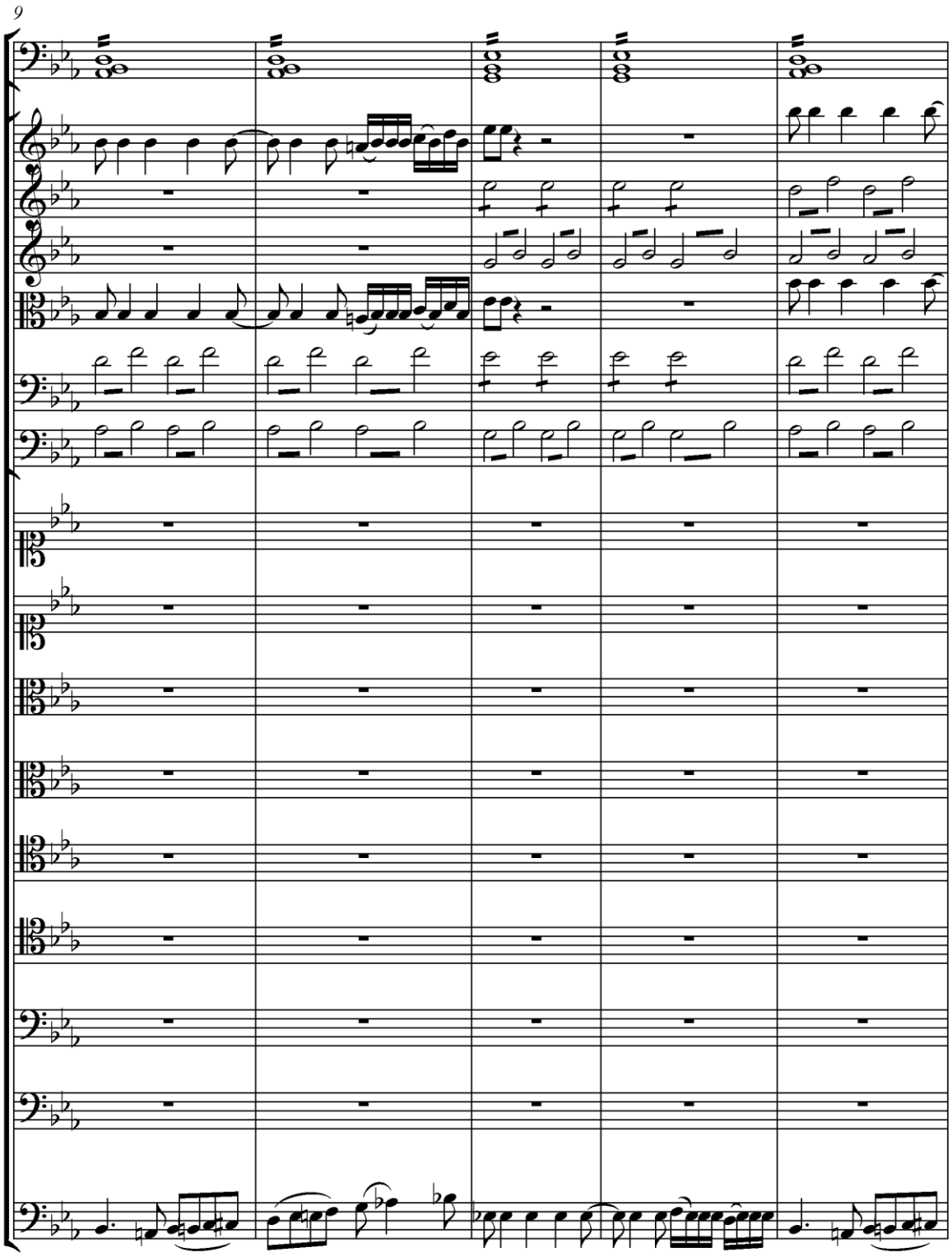
5 druhých tenorů

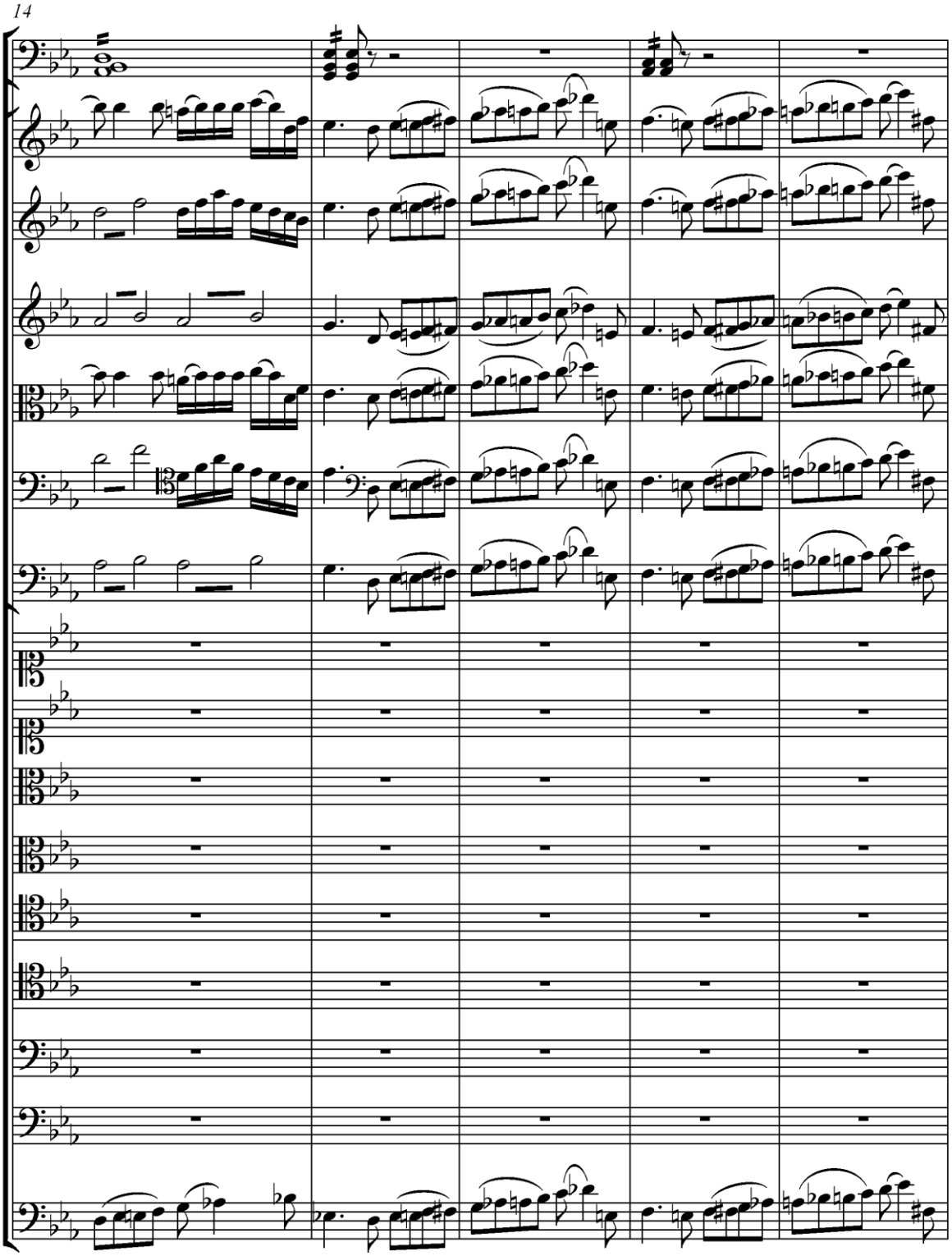
5 prvních basů

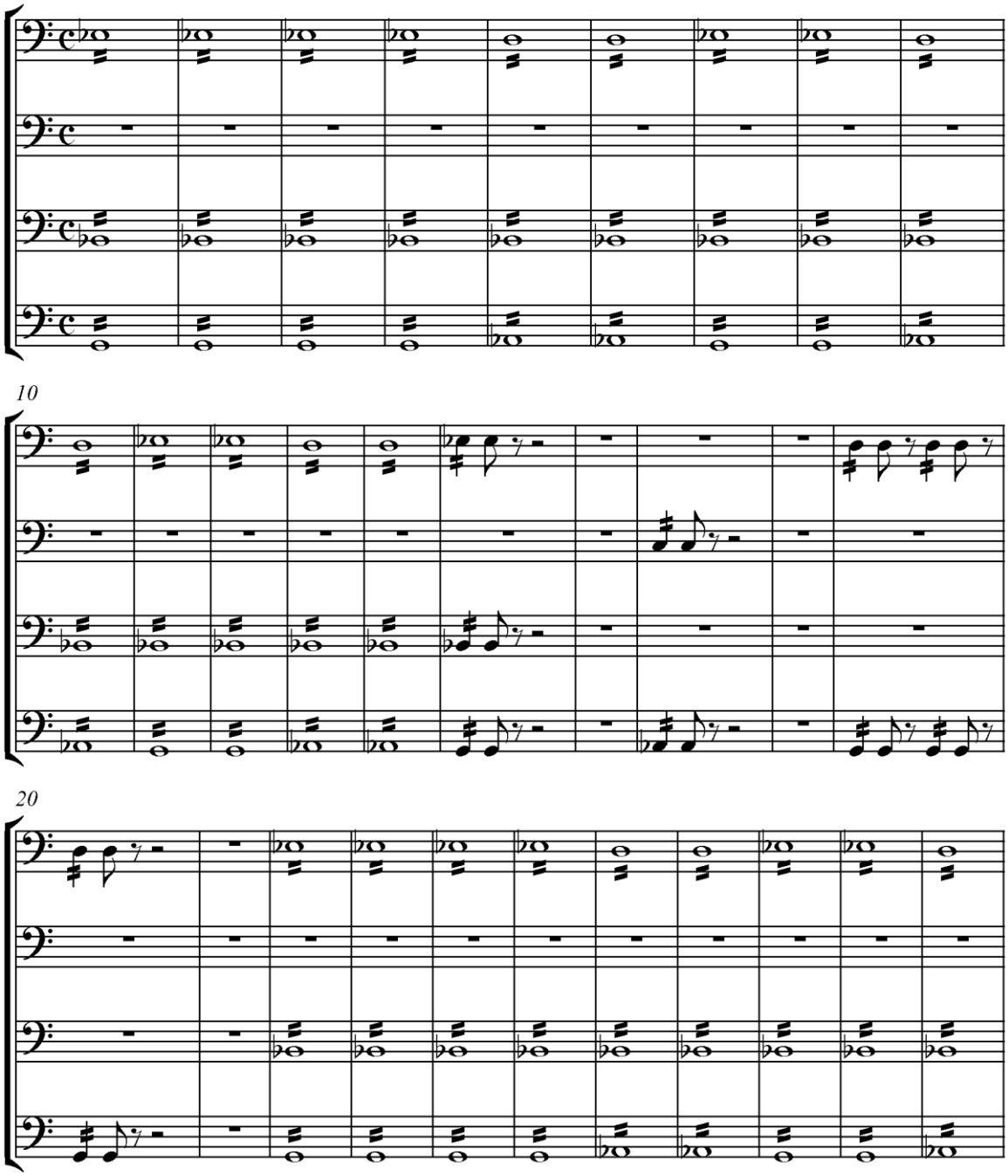
5 druhých basů

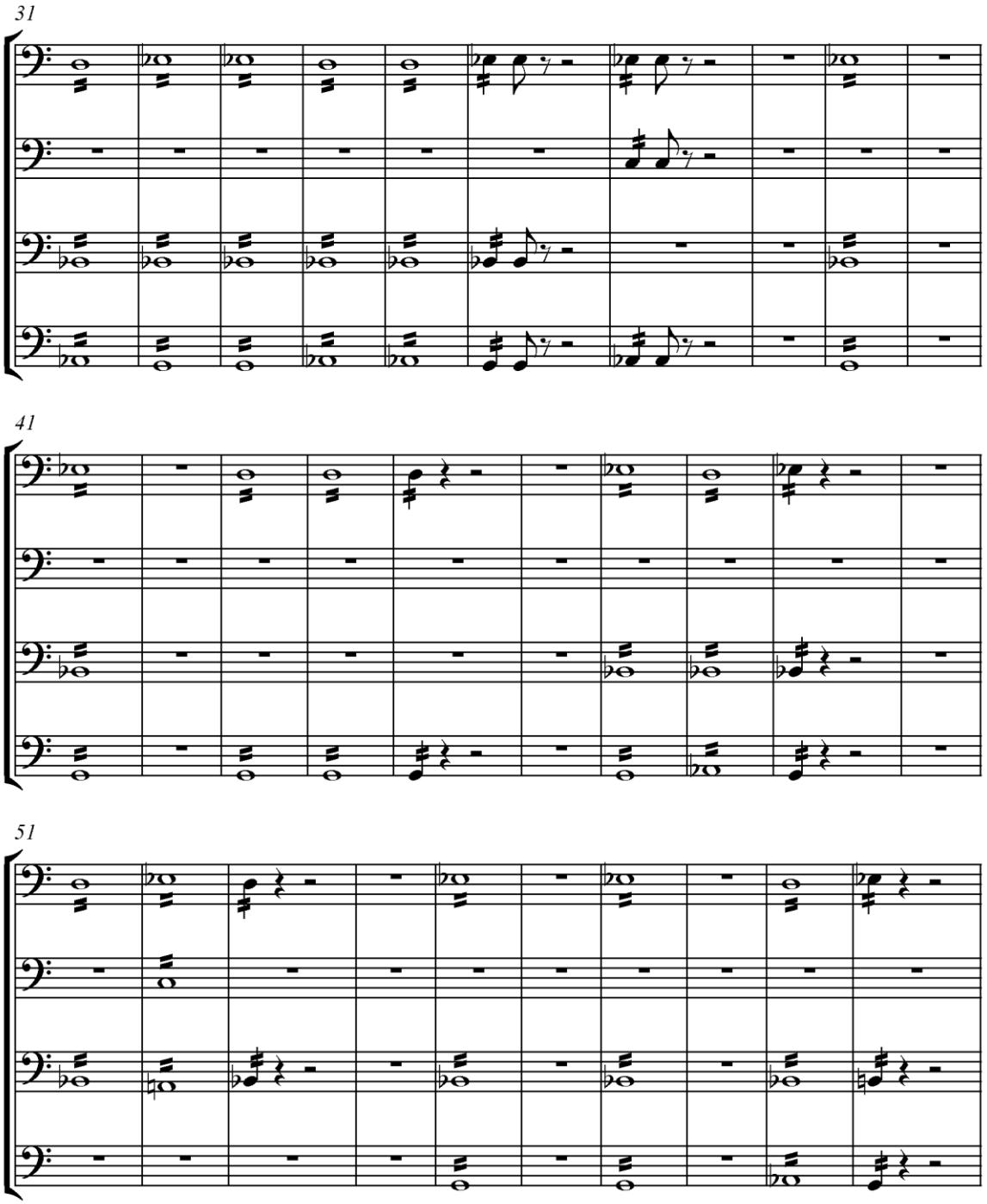
Celkem: 82 hudebníků.

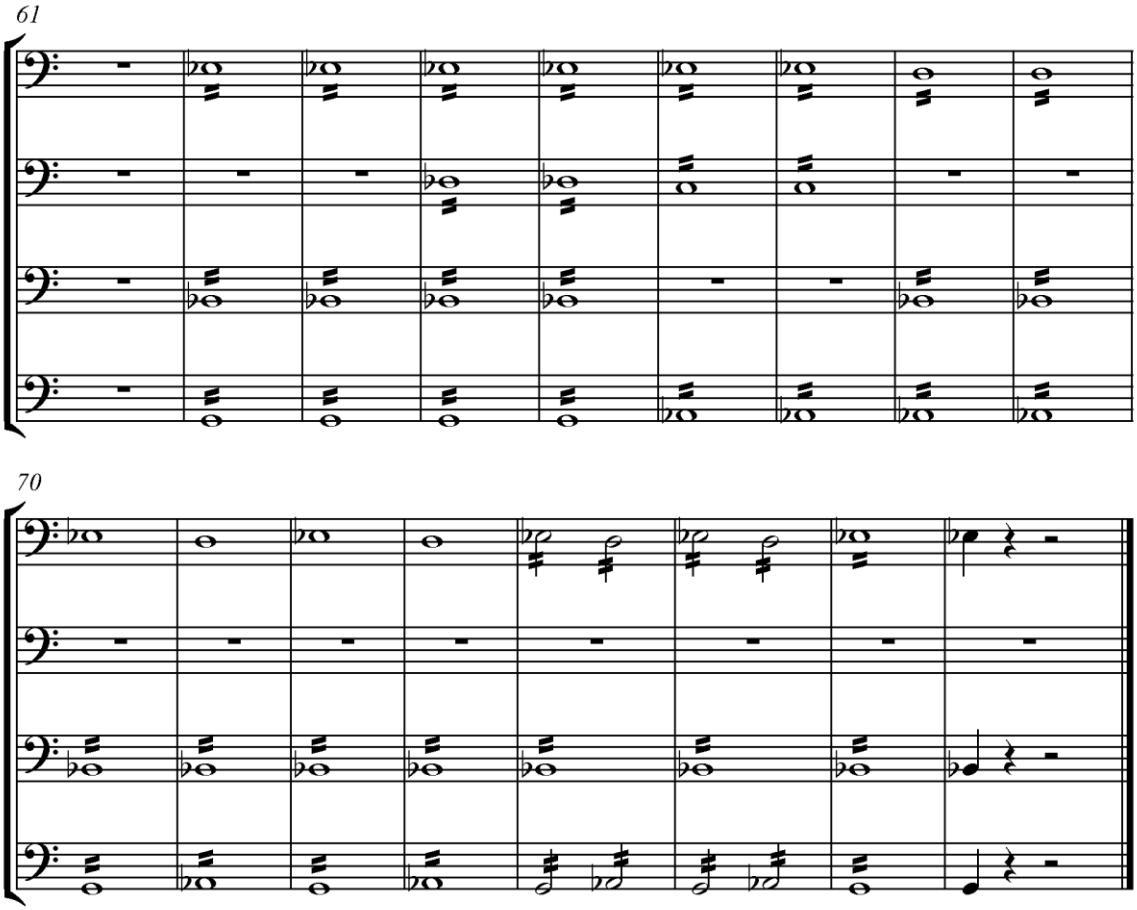

9


9


14


10
20


31
41
51



Příklad 558

Carl Czerny – poznámky v německém překladu

1

Nesmíme zde zatajit, že mimoto existují ještě nezbytnější a důležitější vlastnosti, v nichž musí skladatel vynikat: totiž povinnost být nový a originální, což v tomto stylu takřka není možné, protože přísně uzavřená pravidla a formy zapovídají každou novotu a samotná tvůrčí fantazie zde zůstává omezena pouze na to, co již bylo nesčíslněkrát použito a proto může vždy vyvolat pouze již dlouho známé účinky.

(Czerny, pozn. 63, s. 608; v této knize s.??)

2

Často jsem pozoroval, že studenti harmonie, pokud své příklady zkoušeli na klavíru, většinou dělali příliš rychlý, povrchní a dokonce chybný způsob, a tím se zcela míjeli s cílem přesně se *sluchově* seznámit s akordy, jejich vlastnostmi a účinky. A proto, když studenti zkouší příklad na klavíru (což se ostatně stává velmi často), musí přitom dodržovat následující pravidla:

1. Student musí být ve hře na klavír alespoň natolik schopný, aby dokázal *správně* zahrát lehké akordy. V každém případě musí dříve, než zahraje akord, očima zkontrolovat příslušné klávesy, aby špatným úhozem a tím zblouděním na nesprávnou klávesu nezkazil a znecitlivěl svůj sluch pro působení akordu.
2. Všechny příklady akordů patřící do nauky o harmonii musí být přehrávány neustále *pomalu*, aby měl sluch čas uchopit a zhodnotit každý akord a podržet si ho tak v paměti, aby ho ihned při náhodném zaslechnutí v nějaké kompozici dokázal rozpoznat.
3. Všechny akordy musí zaznívat *pevně akordicky*, nikoli *rozloženě*. Mnoho dobrých klavíristů si již natolik navyklo na rozkladový způsob hraní akordů, že již takřka nejsou schopni zahrát akord *pevně akordicky* (to znamená všechny tóny *současně*). Obvykle špatný klavírista zahraje nejdříve basový tón a tóny v pravé ruce zazní nestejně, jako opožděné. Také toto kazí účinek akordu.
4. Již dříve jsme uvedli a znovu to zde zopakujeme, že každý příklad má plný prospěch teprve tehdy, když ho student písemně i prakticky převede do všech tónin, protože jinak mu bude stejný akord v Každé cizí tónině opět připadat jako neznámý.

(Czerny, pozn. 65, s. 624; v této knize s.??)

3

Jako ukázku toho, jak kdysi naši předchůdci používali dvojsbory, zde připojujeme slavnou kompozici *Miserere* od *Allegriho*, která byla zkomponována přibližně kolem roku 1630 a od té doby je každoročně prováděna v kostele sv. Petra v Římě vždy s obdivuhodným účinkem.
(Czerny, pozn. 66, s. 649; v této knize s.??)

4

Pro studenta je poučné stejně jako příjemné, pokud se zabývá pečlivým cvičením v komponování chorálů, k čemuž může snadno nalézt latinské nebo německé texty. Ačkoli je chorál více harmonický než melodický, může se do vrchního hlasu položit ušlechtilý jednoduchý zpěv a melodii utváří již klidné, všech skoků vyvarované vedení středních hlasů a basu.
(Czerny, pozn. 67, s. 654; v této knize s.??)

5

Pozorný student se potřebuje nejprve dozvědět, že označením *jednoduchý kontrapunkt* se nemyslí nic jiného než generálbas, nebo v prvních třech dílech této práce rozvíjená nauka o harmonii, jejíž přesné teoreticko-praktické poznání je nezbytnou podmínkou pro pochopení následující látky.
(Czerny, pozn. 68, s. 711; v této knize s.??)

6

Jako výborný vzor tohoto druhu se studuje kánon v Beethovenově opeře *Fidelio*. Kánony, které se nyní často objevují v novější italské opeře (Rossini a další) a které často mají velký účinek, většinou patří k témuž, avšak lehčímu druhu a jsou vytvářeny podle stejných zásad. V zásadě jsou to variace na stále stejnou hlavní melodii. - doplnit??
(Czerny, pozn. 70, s. 833; v této knize s.??)

7

Jako jeden z nejlepších modelů pro studium různých druhů kánonů studentům doporučujeme *30 variací* J. S. Bacha. Také jeho ostatní menší díla pro klávesové nástroje jsou z tohoto hlediska poučné. Clementi vytvořil v jeho vynikajícím třídílném spisu *Gradus ad*

Parnassum rovněž mnoho zajímavých vzorů pro prostudování, zejména ve značně rozsáhlém druhu kánonu. Ostatně také v nejdelším kánonu, který není opatřen repetičními značkami, je běžný modulační postup: přirozeně přechází do dominantní tóniny, v níž setrvává a tím tvoří určitou malou střední část, po níž se prostřednictvím několika jiných vybočení vrací zpět do tóniky a k závěru. Zejména při použití tohoto druhu pro klávesové nástroje lze dobře pozorovat pravidla rytmu a symetrie, jak je vidět i ze vzoru. A mnoha zdařilým kánonům tohoto druhu neschází zajímavé působení.
(Czerny, pozn. 71, s. 852; v této knize s.??)

8

Mozart, který měl v takových vypracováních zálibu, ale vždy je dokázal spojit s estetickými požadavky, jeden vynikající příklad zanechal ve své opeře *Kouzelná flétna*, kde v tzv. „*Feuer-Scene*“, kde dva muži ve zbroji, jak známo, pronášejí svá slova s tóny starého chorálu, zatímco orchestr je doprovází kánonickými imitacemi. Vysoce umělecká práce této kompozice je ovšem i zde pro většinu posluchačů ztracena. Ale odhlédnuto od technického provedení je také tato kompozice obdivuhodná velkým účinkem, který odpovídá situaci a tato poslední vlastnost dostatečně ospravedlňuje tuto přítomnost v opeře.
(Czerny, pozn. 72, s. 858; v této knize s.??)

9

Pozoruhodná a velmi působivá prodleva se nachází ve velké fuze Cherubiniho první (tříhlasé) mše.
(Czerny, pozn. 73, s. 915; v této knize s.??)

10

Jako vzor zde uvádím také 2 fugy tohoto druhu od Kirnbergera. Tyto fugy mohou být samozřejmě zkomponovány jen pro klavír, nebo eventuálně pro dva smyčcové nástroje.
Příklad CZERNY
Z tohoto příkladu vyplývá, jakou rozmanitost může poskytnout tato jednoduchá forma, aniž bychom se odchýlili od pravidelné fugové stavby.
Z následujícího příkladu také vyplývá, že pro tento druh instrumentální fugy můžeme použít také cizí, humorné a dokonce barokně znějící subjekty.

Příklad CZERNY

(Czerny, pozn. 74, s. 922; v této knize s.??)

11

Z tohoto hlediska je pro studium velmi poučná také partitura Mozartova Requiem.

(Czerny, pozn. 75, s. ??; v této knize s.??)

12

Pro skladatele by mohla být četba jedním z nejlepších prostředků vzrušení, a kdo má cit pro díla jako např. Ariostův *Zuřivý Roland*, Wielandův *Oberon*, Paulův *Titán* a *Hesperus*, Goethova *Fausta* a *Ifigenii*, Homéra, Ossiana, Shakespeara, Schillera a další, bude z těchto opakovaných, prožívaných pročítání moci vytvořit nevyčerpatelnou látku k probouzení své fantazie pro všechny nejlepší formy hudby, aniž by nutně musel hledat útočiště v jiných, často škodlivých výrazových prostředků svých duchovních a fyzických sil. Také pohled na malířské, sochařské umělecké dílo (dokonce i architektonické) podněcuje obrazotvornost a citlivost, když člověk sám v tomto smyslu usiluje o sledování tohoto účelu. Takže nespoléhat se jen na poslouchání dobrých a klasických hudebních kompozic, nebo (pokud je toho člověk schopen) na jejich vlastní přehrávání, aby se jimi nadchl pro komponování.

(Czerny, pozn. 76, s. 1104; v této knize s.??)

13

Pro skladatele představuje značnou výhodu, pokud dokáže na svém nástroji tvořit *fantazie*, protože tímto způsobem přitékají nejzajímavější myšlenky, často přirozené a náhodné; a jejich rozvíjení také obsahuje přirozený a důsledný proud, kterého člověk dosahuje na papíře obtížněji namáhavým hledáním a často vůbec ne (viz k tomu moje již uvedená Škola fantazie, op. 200). Skladatel si musí neúnavně zvyknout, že každou myšlenku, která se k němu náhle dostane během fantazírování, musí co nejdříve zapsat, i když se mu zdá být jenom trochu zajímavá, protože většinou zmizí z paměti stejně rychle, jako se objevila. Značný cvik v psaní not je zde nezbytný.

(Czerny, pozn. 77, s. 1130; v této knize s.??)

14

Při výše uvedených úvahách může poskytnout uklidnění jenom myšlenka, že příroda postupně také vyprodukuje ještě talent, který umění opět dodá ušlechtilý směr, aby měl sílu a aby již v brzké budoucnosti podobné bědování a obavy nebyly vyjadřovány, které také v pozdějších letech nebyly vždy oprávněné.
(Czerny, pozn. 79, s. 1193; v této knize s.??)

Roman Dykast

Učebnice kontrapunktu Antonína Rejchy

Pojednání o pokročilé hudební kompozici (Traité de haute composition musicale)[129] bylo první učebnicí, kterou Antonín Rejcha[130] vytvořil během svého působení na pařížské konzervatoři. Na rozdíl od předcházející učebnice harmonie se ovšem nový spis zahrnující problematiku kontrapunktu a fugy nestal oficiálním výukovým spisem ve škole, na níž začal

---

[129] Reicha, Antoine: *Traité de haute composition musicale.* 2 sv., Paris: Zetter, 1824-1826.

[130] Antonín Rejcha je autorem rozsáhlého díla, které na jedné straně zahrnuje hudební kompozice a na straně druhé práce hudebněteoretické. Narodil se 26. února 1770 v Praze, ale již v deseti měsících přišel o otce. Matka se mu nepostarala o jakékoli vzdělání. Rejcha ve svých pamětech sděluje, že v deseti letech proto utekl ke svému dědovi do Klatov, odkud zanedlouho putoval za svým strýcem Josefem Rejchou, který byl vynikajícím violoncellistou a skladatelem v knížecí kapele v bavorském Wallersteinu. Teprve tady se mohl začít Antonín Rejcha vzdělávat, učil se na housle, klavír a zejména na flétnu, která se stala jeho hlavním nástrojem. V roce 1785 se společně se strýcem přestěhoval do Bonnu, kde již začal hrát v dvorní kapele. Jeho generačním vrstevníkem v kapele byl také Ludwig van Beethoven. Strýc mu sice nechtěl umožnit studium hudební kompozice, nicméně právě v této době začal tajně studovat některé německé teoretické spisy o hudbě. Od devatenácti let navštěvoval v Bonnu společně s Beethovenem přednášky na nově založené univerzitě. Celoživotně si Rejcha z těchto studií odnesl obdiv ke Kantově filosofii, ale také k matematice, kterou používal jako regenerační prostředek při únavě z kompoziční práce. Když v roce 1794 francouzská vojska obsadila Bonn, odešel na šest let do Hamburku. Právě zde začala jeho typická budoucí profesionální dráha, v níž spojoval profesi vynikajícího instrumentalisty, skladatele, pedagoga a hudebního teoretika. Z důvodu neustálých zdravotních problémů, které v pamětech přičítá nepříznivému severoněmeckému klimatu, se na konci září roku 1799 přemístil do Paříže. Po několika neúspěšných pokusech o uvedení operního díla se v roce 1802 rozhodl přestěhovat do Vídně, kde začal pravidelně navštěvovat J. Haydna a brát kompoziční lekce u Albrechtsbergera a Salieriho. Po obsazení Vídně francouzskými vojsky se Rejcha v roce 1806 pokusil zajistit provedení své nové kantáty *Lenore* v Lipsku. Po cestě se zastavil v Praze, kde se po 26 letech opět setkal s matkou. Do Paříže se natrvalo vrátil v roce 1808. Řada jeho soukromých žáků mu svými výsledky brzy přinesla věhlas, na jehož základě nastoupil v roce 1818 jako pedagog harmonie, kontrapunktu a fugy na pařížskou konzervatoř. Během svého takřka třicetiletého pařížského pobytu vytvořil a vydal několik zásadních učebnic, které se používaly nejenom na konzervatoři. Francouzské občanství získal Rejcha až v roce 1829. V posledních letech života mu byl udělen Řád čestné legie (1831) a v roce 1835 byl jmenován členem Akademie (L´Institut de France). Na pařížské konzervatoři i v rámci soukromých lekcí vychoval řadu žáků, z nichž mnozí se stali významnými skladateli a teoretiky. Rejchovou výukou například prošli: H. Berlioz, F. Liszt, Ch. Gounod, G. Onslow a v posledním roce také ještě na deset měsíců C. Franck. Rejcha je autorem značného množství hudebních kompozic nejrůznějších žánrů a nástrojových obsazení. Nejproslulejší jsou jeho dechové kvintety. Antonín Rejcha zemřel v Paříži 28. 5. 1836.

pedagogicky působit od roku 1818. Škola krátce předtím prošla obdobím organizačního provizoria. V roce 1815 byla během restaurace *Conservatoire national de musique et de déclamation* zrušena a Ludvík XVIII. měl v úmyslu po jejím obnovení v roce 1816 pod označením *École Royale de Chant et de Déclamation* navázat na předrevoluční tradici původní *École Royale* z osmdesátých let 18. století. Obnovení školy přineslo také výrazný zásah do výukových plánů, které se týkaly nejenom obsahu vyučovaných předmětů, ale znovu byla otevřena také otázka výběru vhodných učebnic.

Když si prostudujeme *Řád (Règlement)* pařížské konzervatoře od počátku 19. století, zjistíme, že výuka předmětů kontrapunkt a fuga zde byla poprvé zavedena až v roce 1822. Nový *Řád* školy (z 5. června 1822)[131] ve 3. článku zavedl nový systém třístupňové výuky hudebněteoretických disciplín. Studium začínalo v nejnižším 3. stupni výukou harmonie (3x týdně). Teprve po absolvování tohoto předmětu mohl student postoupit do 2. stupně, v němž byl vyučován právě kontrapunkt s navazující fugou (také 3x týdně). Nejvyšším stupněm této výuky bylo potom studium samotné hudební kompozice.

Až do roku 1822 nebyly předměty kontrapunkt a fuga na pařížské konzervatoři[132] součástí studijního programu. Antonín Rejcha nastoupil jako pedagog na pařížskou konzervatoř v roce 1818. To znamená, že předměty kontrapunkt a fuga zde oficiálně mohl začít vyučovat až od roku 1822.

Poměrně značně opožděné zařazení kontrapunktu do výuky na pařížské konzervatoři může mít celou řadu příčin, z nichž na prvním místě se jeví jako nejzásadnější historický vliv Rameauovy koncepce harmonie na vývoj francouzského hudebněteoretického myšlení v průběhu celého 18. století. Zcela nová estetika Rameauovy hudební harmonie, jejíž objevování nových pravidel metodou pozorování a pronikání do vnější objektivní přírody věcí, tedy také tónu, ve Francii zcela destruovala dosavadní systém kontrapunktu, který spočíval na jednotlivých intervalových vztazích, zatímco Rameauova harmonie jako základní jednotku celého systému ustanovila akord, to znamená simultánní souzvuk nejméně tří tónů. Proto také v samotných zakladatelských počátcích koncepce výuky na pařížské konzervatoři byla hudebněteoretická výuka studentů jednoznačně probírána pouze z hlediska požadavků

---

[131] Pierre, Constant: *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900, Doc. CCCLXXXIII, s. 246-247.

[132] Jak jsme již uvedli, od roku 1816 nesla škola oficiální název *École Royale de Chant et de Déclamation*.

na znalosti hudební harmonie.[133] Praktickým důsledkem tak značného potlačení kontrapunktické nauky ve Francii byla ovšem také neexistence původních francouzských teoretických prací a učebnic, které by se problematikou kontrapunktu a fugy vůbec zabývaly. Výuka kontrapunktu na pařížské konzervatoři se tak mohla opřít pouze o německé a italské spisy a učebnice kontrapunktu, které vznikaly v průběhu 18. století. Hlavní práce sice postupně vycházely ve francouzských překladech nebo přepracováních,[134] nicméně ani jedna z nich neodpovídala metodickým a didaktickým požadavkům stanoveným pro výuku na konzervatoři.

Kromě neexistence původních francouzských prací o kontrapunktu svědčí o nejednoznačném chápání pojmu „kontrapunkt" také encyklopedická (slovníková) hesla. Do Diderotovy a D´Alembertovy Encyklopedie vytvořil heslo *Contre-point* Jean-Jacques Rousseau, který ho později zařadil také do svého *Hudebního slovníku* (*Dictionnaire de musique*). Heslo je stručné a Rousseau se v něm omezuje pouze na konstatování, že „kontrapunkt je přibližně totéž co *kompozice (Composition)*",[135] tudíž se stejně jako ona dělí na část melodickou (jeden hlas) a na část harmonickou (dva a více rozdílných hlasů). Význam kontrapunktu pro současnost potom shrnuje do stručné definice: „Dnes se označení *kontrapunkt* speciálně používá pro připojené hlasy k danému subjektu, obvykle převzatému z chorálu."[136] Rousseauovo heslo není pouze stručné, ale navíc prakticky vůbec dobovému čtenáři neobjasňuje podstatu kontrapunktu. Pro naše téma je důležité, že uvedená Rousseauova stručná definice kontrapunktu ve Francii přetrvává hluboko do 19. století.

---

[133] K tomuto tématu srov.: Dykast, Roman: Učebnice harmonie Antonína Rejchy. In Antonín Rejcha: *Pojednání o harmonii*. Praha: Togga, 2014, s. 449-456.

[134] J. J. Fux: *Gradus ad Parnassum* (1725) = *Traité de composition musicale, fait par le célèbre Fux; Traduit en français par le S^r^. Pietro Denis*, Paris: Diod, Bijoutier, Garnier & Cadet, 1773. -
F. W. Marpurg: *Abhandlung von der Fuge (*1753) = *Traité de la fugue et du contrepoint*, Berlin 1756, Paris ^{2}1801, zkrácený překlad od Marpurga. Z větší části je zařazeno In: Choron, A. É.: *Principes de composition des écoles d´Italie*, Paris 1808. -
F. X. Richter: *Harmonische Belehrung* (bez d.) = *Traité de l´harmonie et de composition*, Paris 1804; vydáno Ch. Kalkbrennerem. -
F. Az(z)opardi: *Il musico prattico* (bez.d.) = *Le musicien pratique ... Traduit de l´Italien par M. de Framéry*, Paris 1786. *Nouvelle édition revue par M. Choron*, Paris 1816 a ^{2}1824. -
J. G. Albrechtsberger: *Gründliche Anweisung zur Komposition* (1790) = *Méthode d´harmonie et de composition par Albrechtsberger*, Paris 1814/15 a ^{2}1830; přeložil a okomentoval od A. É. Choron.

[135] Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768, s. 122.

[136] Tamtéž.

Rousseauovo heslo o kontrapunktu je téměř doslova zopakováno také ve slovníku *Dictionnaire de musique moderne*[137] Castil-Blaze[138] z roku 1821. Takže prakticky v době, kdy se na pařížské konzervatoři zavádí výuka kontrapunktu, není ve Francii zcela jasné, co má být jeho samotným obsahem, jestliže heslo víceméně čtenářům vnucuje představu, že je to pouze jiné označení pro hudební kompozici, jejíž specifikum při označení „kontrapunkt" spočívá v tom, že je to dvoj- a vícehlasá kompozice na danou melodii.

Výuka kontrapunktu na pařížské konzervatoři tak na počátku dvacátých let 19. století začínala v situaci, kdy nebylo zcela zřejmé, co má být obsahem vyučované látky. V další části našeho textu bychom se tedy měli zejména soustředit na zodpovězení otázky, jak byla za této nepřehledné situace nakonec výuka kontrapunktu zajištěna, kde probíhala hranice mezi předměty harmonie a kontrapunkt, proč bylo ustanoveno, že výuka harmonie patří do základní úrovně hudebněteoretické průpravy, po níž teprve nastupuje kontrapunkt jako pokročilejší stupeň vzdělání, jak do rozprav vstupovala tradice německých a italských škol kontrapunktu a jaké místo v těchto debatách zaujímal Antonín Rejcha, který patřil na pařížské konzervatoři k pedagogům, kteří předměty kontrapunkt a fuga vyučovali.

Nejprve musíme objasnit, jak se ve Francii po roce 1800 postupně vyvíjelo chápání rozdílu mezi harmonií a kontrapunktem, a jaké to mělo důsledky pro výuku kompozičních disciplín na konzervatoři. Především v prvních letech po roce 1800 převládalo přesvědčení, že rozdíl mezi harmonií a kontrapunktem spočívá zejména v pojetí harmonie jako teoretické disciplíny, která se zabývá teorií akordů, a naproti tomu kontrapunkt byl chápán jako ryze praktická disciplína samotné kompoziční nauky, tudíž spadal pod oblast výuky kompozice (tak jak to již popisoval Rousseau). V tomto smyslu byl na pařížské konzervatoři kontrapunkt vyučován již od počátku 19. století v rámci navazující pokročilejší výuky hudební kompozice, přičemž jeho obsah spočíval v praktickém procvičování spojování akordů, jejichž teorii se student naučil v předcházejícím kurzu harmonie. Takto chápaný kontrapunkt pod „hlavičkou" kompozice samozřejmě neměl prakticky nic společného s tradičním kontrapunktem, který se probíral v německých a italských učebnicích, protože ve „francouzském" pojetí byl především technikou aplikovanou na akordický systém, takže něčím, co původní podstatě kontrapunktu zcela odporovalo.

---

[137] Castil-Blaze, François-Henri-Joseph: *Dictionnaire de Musique moderne*. Paris: Lyre moderne, 2. vyd., 1825 (1. vyd., 1821), sv. I, s. 145.
[138] Blaze, François-Henri-Joseph (řečený Castil-Blaze) (1784-1857).

Zásadní význam pro pozdější podobu výuky kontrapunktu na pařížské konzervatoři měly práce dvou autorů, které byly v Paříži vydány do roku 1815. Nejprve v roce 1806 vyšla učebnice *Cours Complet d´Harmonie et de Composition*,[139] jejímž autorem byl Jérôme-Joseph de Momigny.[140] V odstupu dvou let byla vydána Choronova[141] kompilační práce *Principes de Composition des Écoles d´Italie*[142] a posléze v roce 1814 Choronův francouzský překlad Albrechtsbergerovy učebnice pod názvem *Méthode Élémentaire de composition*.[143]
Z uvedeného přehledu tří prací vyplývá, že vlastní teoretickou koncepci v roce 1806 předložil pouze Momigny, protože Choronovy spisy jsou pokusem o syntézu italských a německých teoretických spisů 18. století. Význam Momignyho raného příspěvku spočívá zejména v tom, že svoji učebnici kompozičních disciplín (na počátku 19. století to skutečně byla první komplexní učebnice) jednoznačně směřoval k požadavkům aktuální hudební kompozice a na kontrapunktickou nauku o intervalech se díval značně kriticky. Velmi dobře znal klíčovou učebnici kontrapunktu celého 18. století, *Gradus as Parnassum* Johanna Josepha Fuxe,[144] a na několika místech (i s uplatněním notových příkladů) prokazuje, že jednotlivé jevy tohoto kontrapunktu jsou v rozporu s harmonií, kterou potřebuje současná hudební kompozice.
V Momignyho teorii intervalů, která měla odpovídat „moderním“ požadavkům dobové kompoziční praxe, byla jejich klasifikace rozvržena především podle míry jejich *harmoničnosti* (tzn., jak dobře zněly harmonicky, jak byly pociťovány jako harmonické), a tím pro něj již ztratilo smysl rozlišování například mezi dokonalostí a nedokonalostí konsonantních

---

[139] Momigny, Jérôme-Joseph de: *Cours Complet d´Harmonie et de Composition, d'Après une Théorie neuve et générale de la Musique, Basée sur des Principes incontestables, puisés dans la nature, d´accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde*. Paris: Chez l´Auteur, 1806.
[140] Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842).
[141] Choron, Alexandre-Étienne (1771-1834).
[142] Choron, Alexandre-Étienne: *Principes de Composition des Écoles d´Italie. Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Élèves des Maîtrises de Cathédrales. Ouvrage Classique, formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Écoles les plus célèbres et des Écrivains didactiques les plus estimés*. 3 sv. Paris: Auguste Le Duc, 1808.
[143] Choron, Alexandre-Étienne: *Méthode Élémentaire de composition. Avec des exemples très nombreux et très étendus pour apprendre de soi-même à Composer toute espèce de musique; par J.-Georg Albrechtsberger, Organiste de la Cour Impérial de Vienne, Maître de chapelle de l´Église Cathédrale de Saint-Étienne de Cette Ville. Traduit de l´allemand, enrichi d´un grand nombre de notes et d´explications Par M. A. Choron, Écuyer*. Paris, M.me V.e Courcier, 1814.
[144] Fux, Johann Joseph (1660-1741).

intervalů podle Fuxovy intervalové nauky, protože *harmonickou* dokonalost a působení mohly mít v kontextu harmonického pohybu v mnohem větší míře intervaly, které kontrapunktická nauka považovala za nedokonalé (tedy tercie, sexty, ale také zmenšená kvinta nebo zvětšená kvarta). Momigny tak jako první jednoznačně odmítl přísný styl staré kontrapunktické školy.

V případě Choronových prací snešlo o zcela vlastní teoretickou koncepci. Zejména v první zmíněné práci *Principes de Composition des Écoles d´Italie* z roku 1808 shrnuje kontrapunktické nauky italských škol, ale pokouší se je interpretovat tak, aby co nejvíce zacelil vznikající a uvědomovanou trhlinu mezi akademicky přísnou a kompozičně volnou praxí. Choron si velmi dobře tuto propast uvědomuje a snaží se ji záměrně odstranit uvolňováním přísných zákazů, které se zejména týkají používání disonancí. Ještě větší význam má vydání jeho druhé uvedené práce *Méthode Élémentaire de composition* (1814), která je v základu překladem Albrechtsbergerovy[145] učebnice z roku 1790.[146] V komentáři Choron zdůrazňuje, že vedle sebe existují dva styly, *přísný* a *volný*, které odpovídají typu *staré* a *moderní* kompozice. Choron v této práci ve Francii jako první jednoznačně tvrdí, že uvedené dva styly jsou natolik odlišné, že je vůbec nelze propojit. A podstatu této nespojitelné rozdílnosti přisuzuje dvěma různým systémům tonality (*la tonalité*), o něž se opírají dva zcela rozdílné způsoby provedení (*la facture*) hudební kompozice: „*Ve skutečnosti v hudební kompozici existují dva systémy provedení, jimiž se od sebe jednotlivé kompozice odlišují a o jejichž povaze má většina profesorů pouze nejasné a zmatené představy… Ukázali jsme si již…., že v hudbě naší doby existují dva druhy tonality* (tonalité*), 1) stará tonalita, původně starých Řeků, která dodnes přežívá v chorálu…, 2) moderní tonalita neboli lidová tonalita. Tyto dvě tonality jsou základem každého ze systémů provedení, o nichž mluvíme. Označujeme je jako* staré provedení, starý styl, starý druh*, nebo* starou kompozici, *která je vytvořena na starých nebo také církevních modech; a* moderní provedení, moderní styl, moderní druh, nebo moderní kompozici, *která je vytvořena na moderních nebo také lidových*

[145] Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809).
[146] Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Komposition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhange: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig: Breitkopf, 1790.

modech … Přísný styl je už dnes málo známý…“[147] Ve starší tradici byl přísný styl pokládán za základ kompozice, kterým se měla výuka zahájit. A teprve po zvládnutí látky přísného stylu se mohlo přejít na výuku volného stylu. Choron si jako první uvědomil, že zachování tohoto pořadí v aktuální výuce by znamenalo, že by se studenti nejprve učili kompoziční nauku, která již nemá žádné propojení se soudobou kompoziční praxí. Proto navrhl, aby se jako základ kompozice nejprve učila harmonie a teprve po ní se přešlo na výuku kontrapunktu jako přísného stylu, přestože mnohá pravidla odvolávala to, co se studenti naučili v harmonii. Nicméně i tento rozpor měl být co nejvíce odstraněn a právě Choron navrhl zásadní změny, které měly kontrapunkt „modernizovat“, protože se domníval, že volný styl je nutné interpretovat jako zvláštní případ přísného stylu. To ho vedlo k přesvědčení, že na harmonii a kontrapunkt zejména nelze pohlížet jako na disciplíny, mezi nimiž je zásadní obsahový protiklad. Mezi jeho navrhovaná řešení například patří to, že na harmonii musíme nahlížet jako na nejjednodušší druh kontrapunktu, nebo že čtyřhlasý jednoduchý kontrapunkt jedna ku jedné je ve své podstatě základem harmonie, ale obráceně je dvojhlasý kontrapunkt možné chápat jako redukci čtyřhlasé harmonie.

Choronovy inovativní návrhy velmi nápadně rezonují s tím, co o několik let později prakticky realizoval Antonín Rejcha. Nabízí se otázka: existovalo nějaké propojení mezi Rejchou, Choronem a Albrechtsbergem? Odpovědět nelze jednoznačně, alespoň pokud se týče odpovědi založené na prokazatelných faktech. Rejcha je uváděn jako Albrechtsbergův žák během jeho vídeňského pobytu v letech 1802-1808. Nicméně Rejchovo studium u Albrechtsbergera nelze doložit.[148] Albrechtsberger ovšem ve Vídni patřil mezi vyhlášené a vyhledávané učitele a studoval u něj například také Beethoven. Vzhledem k tomu, že Rejcha do Vídně v roce 1802 přišel také jako učitel, který již měl za sebou několik let praxe, můžeme předpokládat, že pokud nebyl přímým Albrechtsbergerovým žákem, tak si zcela určitě důkladně prostudoval jeho učebnici z roku 1790. A opět pouze hypoteticky můžeme předpokládat, že právě Rejcha po příchodu do Paříže mohl být iniciátorem Choronova zájmu o Albrechtsbergerův spis a jeho poměrně brzký překlad do francouzštiny. Opět nemáme

---

[147] Choron, Alexandre-Étienne: *Méthode Élémentaire de composition*. Paris, M.me V.e Courcier, 1814, sv. I, s. 18.

[148] Literatura přebírá informaci u Rejchově studiu ze slovníkového hesla v GROVE, jehož autorem je Peter Eliot Stone, který tvrdí, že Rejcha bral u Albrechtsbergera lekce (GROVE, 2001, XXI, s. 130).

doloženo jakékoli propojení Rejchy s Choronem, ale opět můžeme hypoteticky předpokládat, že existovala, dokonce že mohlo být značně intenzivní, protože Choron společně s Fayollem (kterého Rejcha několikrát zmiňuje jako přítele a významného odborného rádce v prvních letech jeho pařížského pobytu) společně pracovali na projektu rozsáhlého slovníku hudebníků (*Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*, 2 sv., 1810-1811).[149] V čem se tedy Rejcha s Choronem (přes Albrechtsbergera) nápadně odborně propojují a svým způsobem se tím ještě nápadněji odlišují od svého okolí? Zejména v jasně realizované myšlence, že pokud se má kontrapunkt skutečně modernizovat, aby se přizpůsobil aktuální kompoziční praxi, musí se z didaktických důvodů látka *jednoduchého kontrapunktu (contrepoint simple)* vyučovat v rámci harmonické nauky a tato nově ustanovená „moderní" kombinace harmonie a kontrapunktu se bude označovat jako *praktická harmonie (harmonie pratique)*. A v názvu Rejchovy učebnice harmonie z roku 1818 je obsaženo, že jde o uvedenou *harmonie pratique*.[150] To současně znamená, že Rejcha ihned po příchodu na pařížskou konzervatoř začal vyučovat s harmonií také dílčí látku kontrapunktu, a sice tzv. jednoduchého kontrapunktu, ale také problematiku konsonance a disonance a vedení hlasů. Nemáme opět doloženo, do jaké míry ještě před oficiálním zavedením pravidelné výuky kontrapunktu a fugy na konzervatoři již látku tzv. převratného kontrapunktu své studenty učil (Rejcha v „Učebnici pokročilé hudební kompozice" píše, že v moderní praxi se slovo kontrapunkt používá pouze pro vyjádření *převratné harmonie*, kterou ovšem také již částečně zahrnul do obsahu své učebnice harmonie). Několik příkladů fugy v „Učebnici pokročilé hudební kompozice", u nichž Rejcha neopomenul zdůraznit, že je zkomponovali jeho žáci a získali za ně ocenění na „školní" soutěži, by mohlo znamenat, že kontrapunktu a fuze se na pařížské konzervatoři vyučovalo již před rokem 1822, kdy se oba předměty staly oficiálně součástí nového studijního *Řádu* školy.

Nicméně kontrapunkt a fuga zřejmě byly do roku 1822 vyučovány jenom v rámci samostatného studia hudební kompozice. V tom případě by je ovšem nemohl vyučovat Rejcha, protože nepůsobil na škole jako pedagog samostatné hudební kompozice. V roce 1822 ovšem došlo k výše uvedené zásadní změně, kdy se původně dvoustupňové osnovy rozšířily o jeden stupeň, který zahrnoval oddělenou výuku kontrapunktu a fugy. Změna byla

---

[149] Srov. s informacemi uvedenými In Dykast, Roman: Učebnice melodie Antonína Rejchy (*Antonín Rejcha: Pojednání o melodii*. Praha: Togga, 2012, pozn. 7, s. 258).
[150] *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d´harmonie pratique.*

iniciována nově jmenovaným ředitelem konzervatoře, Luigim Cherubinim, který nastoupil do funkce v roce 1822. Hlavním zdrojem informací o důvodech zavedení výuky kontrapunktu a fugy na konzervatoři je Fétisova „Předmluva k druhému vydání“ jeho učebnice *Traité du Contre-point et de la Fugue*.[151] První vydání této Fétisovy učebnice kontrapunktu a fugy pochází z roku 1825, druhé vydání je z roku 1846. V předmluvě k druhému vydání (tedy deset let po Rejchově smrti) Fétis odkrývá pozadí velkého ideového sporu, ve kterém hrál Rejcha jednu z hlavních rolí. V době jmenování Cherubiniho ředitelem konzervatoře měl již Rejcha na škole mezi žáky i pedagogy celou řadu přívrženců, které Cherubini označoval jako „Bohémiens“ (Češi). Cherubini pokládal Rejchu za velkého konkurenta jak v pedagogické, tak kompoziční oblasti. Na konzervatoři šlo zejména o obsah učební látky a metody její výuky. Fétis nás v „Předmluvě“ z roku 1846 informuje, že Rejchovo pojetí kontrapunktu bylo hlavním spouštěčem Cherubiniho iniciativy při oficiálním zavedení předmětů kontrapunktu a fugy do výuky. *„Odpor Cherubiniho k těmto naukám a systému vyučování, které chtěl Rejcha prosadit na konzervatoři, byly motivem, který rozhodl, že mě pověřil sepsáním pojednání o kontrapunktu a fuze. Na práci jsem potřeboval dva roky. Můžete vidět posudek hudební sekce* Académie royale des beaux arts, *názor moudrých mužů na moji práci*.“[152] Zmiňovaný posudek je v druhém vydání Fétisovy učebnice předsazen před „Předmluvu“ a je podepsán certifikátory (Lesueur, Catel, Boieldieu, Berton, Cherubini) dne 4. 9. 1824. V posudku se mimo jiné uvádí, že *taková práce dosud chyběla ve vyučování kompozice hudby (la* composition de la musique), ačkoli existují tři práce od Fuxe, P. Martiniho a Albrechtsbergera, nicméně že tato tři díla, ačkoli jsou pojednána s metodou, jsou založena na staré tonalitě. Takže žádný z těchto tří spisů by tak nedokázal studenty připravit od začátku k používání nejpřísnějších pravidel vzhledem k systému tonality moderní hudby. Fétis na začátku „Předmluvy“ uvádí, že *„navazuje na dobré tradice starých italských škol v hudebních spisech, které na konzervatoř v době jejího utváření vnesl Cherubini*.“[153] Ale že ve francouzštině jsou z těchto prací dostupné pouze špatné překlady knih Fuxe, Marpurga a

---

[151] Fétis, François-Joseph: *Traité du Contre-point et de la Fugue, contenant l´Exposé analytique des règles de la Composition musicale, depuis deux jusqu´à huit parties réelles*. Paris: Charles Michael Ozu, 1825 (*Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée d´un grand nombre d´exemples*. Paris: Troupenas, 1846; také včetně nové *Předmluvy*).
[152] Fétis, François-Joseph: *Traité du Contrepoint et de la Fugue.* 2. vyd., Paris: Troupenas, 1846, s. II.
[153] Tamtéž.

Albrechtsbergera a že v Choronově objemné a těžce stravitelné kompilaci „Principes de composition des écoles d´Italie“ se nacházejí věci, které jsou v rozporu s tím, co ohlašuje název práce, a že zejména je to Rejchova práce, která kdysi měla určité renomé, ale poté, co narušila výchovu mnoha umělců bludnou naukou, množstvím libovolných principů, špatně založených výjimek a zejména absencí metody a znalosti dějin umění, zasloužila si, aby byla zcela opuštěna.

Fétis tedy i po dvaceti letech po prvním vydání znovu připojuje stvrzovací certifikát členů hudební sekce Akademie. Přiznává, že na úkolu, který od Cherubiniho dostal, pracoval dva roky. To znamená, že Cherubini ihned po svém jmenování v roce 1822 Fétise pověřil sepsáním učebnice. Všimněme si, jak Fétis hned v úvodu „Předmluvy“ zdůrazňuje, že jeho učebnice navazuje na italské školy, s nimiž Francii seznámil Cherubini a jak se odvrací od německých autorů Fuxe, Marpurga a Albrechtsberga. A kromě útoku na Rejchovu práci odsuzuje také Choronův překlad Albrechtsberga a zejména jeho výklad, který, jak jsme již výše uvedli, je velmi blízký Rejchovi.

Cherubini byl žákem Giuseppe Sartiho,[154] a tím byl úzce propojen se slavnou italskou kontrapunktickou školou Padre Martiniho,[155] jejíž tradice sahá až do 16. století k vokálnímu *a cappella* stylu. Cherubini svůj kontrapunkt označoval jako *moderní přísný kontrapunkt (contrepoint rigoureux moderne)*, přičemž charakteristika moderní se především vztahovala k tomu, že používání církevních tónin omezil na dvě, iónskou a aiolskou, jinak byla všechna pravidla ze 16. století přísně dodržována. Celkový základ Cherubiniho i Fétisovy kontrapunktické nauky ovšem spočíval na převzetí Fuxova systému pěti kontrapunktických druhů: 1. až 3. tvoří kontrapunkty v poměru 1:1, 2:1, 4:1, 4. synkopický (také průtažný) a 5. smíšený (také „zdobný“) kontrapunkt.[156] Cherubiniho vlastní charakterizování jeho pojetí kontrapunktu nemá se skutečným dobovým pojetím moderního kontrapunktu nic společného. Nicméně ukazuje na zajímavý jediný bod, ve kterém se s Fétisem rozcházel. Cherubini modernost svého naprosto přísně pojednávaného kontrapunktického systému spatřoval pouze v tom, že omezil používání církevních tónin na dvě. Fétis používal termín moderní kontrupunkt na označení kompromisů mezi starou a novou tonalitou. Tento kompromis podle něj ovšem nebyl možný, protože pravidla přísného kontrapunktu nebyla

[154] Sarti, Giuseppe (1729-1802).
[155] Giovanni Battista Martini (řečený Padre Martini) (1706-1784).
[156] Dodnes přežívající systém výuky předmětu kontrapunkt na českých hudebních školách.

převoditelná do systému nové dur-mollové tonality. Fétis tak stál naprosto pevně (a jak jsme viděli, dokonce pevněji než Cherubini) na straně zastánců přísného kontrapunktu bez jakýchkoli kompromisů.

Fétis svoji vlivnou učebnici koncipoval jako přehledný kontrapunktický systém v rámci staré tonality, v jehož rámci měli studenti realizovat technická kompoziční cvičení. V podstatě znovuvytažení stejné ideje, kterou sto let před Fétisem v *Gradus ad Parnassum* zdůrazňoval také Fux: lekce měly sloužit především jako cvičení pro technické ovládnutí hudebního materiálu. Proto také Fétis vůbec nerozporoval, že mezi přísným kontrapunktem jeho učebnice a dobovou kompoziční praxí zeje nespojitelná trhlina a odmítal jakékoli prostředky a snahy na její zacelení. Uvědomoval si naprosto přesně, že přísný kontrapunktický styl zcela vybočuje z dobových požadavků a nároků na aktuální hudební kompozici. Výhody výuky v neživotném, ale pravidly přísně svázaném stylu spatřoval v tom, že student těmito cvičeními získá jedinečné technické zkušenosti se zacházením s hudebním materiálem, které může přenést na zcela jiný předmět. Jinak řečeno byl přesvědčen, že kontrapunktické znalosti může student obecně uplatnit v jakémkoli stylistickém rámci a na jakémkoli hudebním materiálu. Navíc mezi důležité argumenty příznivců výuky pouze v přísném kontrapunktickém stylu patřilo také to, že pouze touto cestou student rozvíjí a osvojí si stylistickou čistotu a jakémukoli dílu tím dodá lehkost a eleganci. A obráceně: bez výcviku v přísném stylu kompozice vždy bude lehkost a eleganci postrádat (zejména se tím myslelo na takto slovně charakterizované kvality z hlediska vedení hlasů, to znamená také vedení melodické linie). Fétis takovéto kvalitativní argumenty často používal třeba při opakovaných negativních kritikách Berliozových kompozic, zcela určitě také z toho důvodu, že Berlioz patřil do tábora zastánců Rejchovy koncepce moderního kontrapunktu.

Rejchova kontrapunktická nauka z roku 1824 patří (a byla tak i současníky jednoznačně chápána) jak do kategorie volného stylu, tak do kategorie moderního kontrapunktu. Jak jsme již uvedli výše, z pedagogických důvodů Rejcha zahrnul do nauky o harmonii výuku *jednoduchého kontrapunktu (contrepoint simple)* s tím, že sám tuto kombinace v názvu učebnice označil za tzv. *praktickou harmonii (harmonie pratique)*, přičemž nauka o kontrapunktu pojednávala pouze techniku výměny hlasů a pojem *kontrapunkt* znamenal přesně dvojitý a vícenásobný *převratný kontrapunkt (contrepoint renversable)*. Pokud aktuální dobová harmonická představa určovala také studium vedení a kombinování hlasů, označovalo se toto propojení jako *moderní kontrapunkt (contrepoint*

moderne). Rejchovy učebnice harmonie a kontrapunktu kombinovaly obojí přístup, a proto lze v jeho případě mluvit o zcela osobité koncepci moderního kontrapunktu volného stylu, který jednoznačně charakterizuje několik zásadních bodů, které současně ukazují míru odklonu od přísného stylu starého kontrapunktu. V první řadě je základem Rejchova kontrapunktu důsledné uplatňování dur-mollového tonálního systému. Dále Rejcha v dvojhlasé kompozici zcela opouští starou klasifikaci konsonantních intervalů na dokonalé a nedokonalé a nahrazuje ji uspořádáním těchto intervalů podle harmonického účinku. Na všechny intervaly také nahlíží jako na fragmenty akordů a dvojhlasou kompozici interpretuje jako redukovaný sled akordů. U přísného stylu starého kontrapunktu kritizuje malou zásobu používaných akordů, které jsou podle něj svědectvím zaostalosti předchůdců, a tento kontrapunkt obohacuje o nové akordy, jejichž klasifikaci udělal již v učebnici harmonie. Rejchovo „vnucování" akordické harmonické představy do významového pole kontrapunktu možná nejlépe charakterizuje jeho zcela nové pojetí nauky o kontrapunktu, jehož dvoj- a tříhlas chápe jako redukční formu čtyřhlasé akordické kompozice, která je založena na *moderní tonalitě*.

Renate Grothová dokládá na příkladu Rejchova žáka Kastnera,[157] jak se Cherubini ještě několik let po Rejchově smrti snažil Rejchovu variantu kontrapunktické nauky zcela potlačit.[158] Kastner sepsal „zkrácenou" teorii kontrapunktu a fugy[159] a předložil ji k posouzení členům Institutu. V předmluvě napsal, že se opírá o „mocné autority" Cherubiniho, Bertona , Rejchy, Fuxe, Marpurga, Kirnbergera a Albrechtsbergera. V posudku *Institut de France*, který pro hudební sekci sepsal Berton a který byl podepsán Cherubinim, Auberem, Halévym a Paerem, chybí při opakovaném výčtu kontrapunktických autorit, které Kastner uvedl, jméno Rejcha. Grothová se domnívá, že to nebyla náhoda a že Cherubini bojoval proti herezi Rejchovy nauky (aniž by s tím měl úspěch) a pozitivní posudek *Institutu*, který sepsal Berton (stoupenec Cherubiniho strany) a spolupodepsaný Cherubinim, nemohl uvádět Rejchu jako autoritu výuky této nauky, protože tím by dodatečně mělo být jeho učení schváleno. Proto odstranili jméno a tím poukázali na „čisté" učení, na jehož půdě Kastner (Rejchův žák!) přesto stál.

---

[157] Kastner, Jean-Georges (Johann Georg) (1810-1867)
[158] Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Steiner, 1983, s. 84.
[159] Kastner, Jean-Georges: *Théorie Abrégée du Contrepoint et de la Fugue*. Paris: Chabal, 1842.

Recenzi na Kastnerův spis napsal do časopisu *Gazette musical de Paris* (1842, č. 9, s. 106-107) Henri-Louis Blanchard, také Rejchův žák.[160] Vyjmenovává zde velké mistry, kteří s úspěchem tyto *umělosti hudební vědy (ces artifices de la science musicale)* používali – Haendel, Braun, Haydn, Mozart, Beethoven –, protože znali veškeré základy hudební teorie a dále se zastavuje u Mozarta, který zejména v opeře typu „semi seria" často používal *fugovaný styl (le style fugué)* a jako příklad uvádí předehru ke *Kouzelné flétně*, která je ve volném stylu; a že část z této opery, která se často cituje, je fuga s chorálem. Oba tyto příklady uvádí Rejcha ve své učebnici.

Antonín Rejcha zastával názor, že fuga pro hudebníka představuje základní cvičení pro všechny kompoziční druhy. Do svého vrcholného teoretického díla, dvoudílné učebnice *Pojednání o pokročilé hudební kompozici,*[161] zařadil rozsáhlou část o fuze, v níž rozlišuje tzv. fugu ve starém stylu a fugu moderní (případně volnou). Pokud měla fuga tvořit základ výuky kompozice, neměla by současně být neživotným hudebním druhem, za který byl pokládán typ fugy ve starém stylu. Rejchův zájem o problematiku fugy byl trvale podněcován hledáním způsobu, jak „starou" fugu naplnit novým obsahem, zapojit ji do současné hudební praxe a dokonce ji vybavit takovými hudebními prostředky, které ji učiní životaschopnou i v daleké budoucnosti. První systematické kroky k modernizaci fugy Rejcha podnikl zřejmě již během hamburského období, ačkoli to nemůžeme tvrdit s úplnou jistotou a musíme se spoléhat na nepřímé zprávy. V autobiografických poznámkách píše: „V Hamburku jsem začal vážně uvažovat o skladbě, o její povaze, o tom, jak jí vyučovat, i o tom, jak lze snadno zneužít jejich prostředků. Studiem algebry se můj duch stal analytickým. Vše, co nebylo jasné, mě znechucovalo. Do této kategorie patřila všechna díla, která jsem četl o harmonii a kompozici."[162]

Na konci září roku 1799 Rejcha přijel do Paříže, kde zanedlouho vydal soubor dvanácti fug pro klavír.[163] Můžeme předpokládat, že většina fug vznikla ještě v Hamburku. Určitě není bez zajímavosti, že na titulním listu vydání je vepsána dedikace občanům Méhulovi, Cherubinimu, Gossecovi, Le Suerovi a Martinimu s podotknutím, že se u celé pětice

---

[160] Blanchard, Henri-Louis (1778-1858).
[161] Reicha, Antoine: *Traité de haute composition musicale*. Sv. 2, Zetter, Paris 1824, 1826.
[162] Vysloužil, Jiří (ed.): *Zápisky o Antonínu Rejchovi / Notes sur Antoine Reicha*. Opus musicum, Brno 1970, s. 18–19.
[163] Reicha, Antoine: *Douze fugues pour le piano*. Imbault, Paris, b. r. (vydání nemá vročení, nicméně se předpokládá, že soubor klavírních fug byl vydán na konci roku 1799).

jmenovaných jedná o inspektory *Hudební konzervatoře*. Pařížská konzervatoř (*Conservatoir de musique)* byla založena Konventem v roce 1795 a vydání souboru fug „podle nového systému“ bylo Rejchovým prvním výrazným krokem ve snaze získat profesorské místo v této nové instituci.

V předmluvě k pařížskému vydání dvanácti fug pro klavír Rejcha poprvé vysvětluje záměr a podstatu nového systému, v němž jsou všechny fugy zkomponovány. V první řadě upozorňuje, že jeho „nový systém“ neznehodnocuje fugy, které tvořili Händel, Bach a další slavní skladatelé. „Nové“ fuze by měly větší zajímavost a posluchačskou přitažlivost dodat inovace, jejichž podstatu spatřuje ve větší volnosti při výběru fugového tématu, v rozšíření harmonických, tonálních a modulačních možností. Druhý odstavec předmluvy je zajímavým svědectvím o dobovém názoru na problematiku odlišnosti hudebního vývoje v těch částech Evropy, které byly pokládány za hlavní hudební centra. Rejcha kritizuje mladé umělce za to, že jejich „učednické“ cesty vedou pouze do Itálie, protože „Italové již dlouho zanedbávají harmonii a zejména přitom opustili fugu; s větší nouzí tohoto druhu než v Itálii se umělec nikde nesetká“.[164] Domnívá se, že právě ve Francii by mohlo dojít k obnovení rovnováhy mezi harmonií a melodií, a tím i k novému rozkvětu fugy, na niž se začalo pohlížet jako na hudební druh, který rdousí genialitu hudebního tvůrce a překáží rozletu fantazie. Vydání je ještě doplněno jednostránkovou poznámkou (*Avertissements*) ke způsobu provádění fug. Upozorňuje, že jednotlivé fugy nejsou opatřeny tempovým označením, což pouze znamená, že se každá fuga může provádět v různých tempech („v živějším Andante, Allegrettu či dokonce Allegru“)[165] podle schopností a zkušeností klavíristů, kteří je budou hrát.

Pod názvem *Trente six fugues pour le piano-forté, composées d´après un nouveau système*[166] vydal Rejcha ve Vídni soubor 36 klavírních fug zkomponovaných podle nového systému, jehož součástí se stalo také 12 fug z předcházejícího vydaného pařížského souboru. Vídeňské vydání neobsahuje vročení, nicméně se dá předpokládat, že k vydání došlo v roce 1804, nejpozději 1805, protože v tomto roce Rejcha ve Vídni uveřejnil k fugám krátký

---

[164] Tamtéž, s. 1.
[165] Tamtéž, s. 2.
[166] *Trente six fugues pour le piano-forté, composées d´après un nouveau système par Antoine Reicha, à Vienne, au Magasin de l´Imprimerie chymique Imper. Roy. priv.* (vlastním nákladem, Vídeň, b. r.)
V roce 1828 celý soubor ve Vídni znovu vydal (ovšem bez původních poznámek) Tobias Haslinger pod názvem *30* (tisková chyba) *Fugen für das Pianoforte verfasst nach einem neuen System*.

teoretický dodatek *O novém systému fugy*[167], v němž objasňuje zásady navrhovaných a aplikovaných inovací ve fugové kompozici. Rejcha opatřil vysvětlujícími poznámkami k jednotlivým fugám již samotné notové vydání, nicméně si zřejmě uvědomil, že „nový systém“ bude muset vysvětlit podrobněji v samostatné teoretické práci.

Zásady „modernizování“ fugy spočívají především ve vymezení jejích hlavních a vedlejších vlastností. Mezi hlavní vlastnosti fugy zahrnuje uvedení tématu, jeho další expoziční nástupy podle počtu užitých hlasů a používání kontrapunktických technik souvisejících s fugovým tématem. Pouze tyto vlastnosti jsou podle Rejchy pro podstatu fugy klíčové a postačují k jejímu formálnímu určení. V případě vedlejších vlastností fugy může docházet k nejrůznějším obměnám a přizpůsobování dobovým vyjadřovacím prostředkům. Uvolňuje se tak například do té doby přísně normovaný tonální plán fugy včetně nástupu tématu v jakémkoli intervalu již v úvodní expozici. Zcela je zrušeno omezení, které poměrně striktně určovalo charakter, ambitus i vnitřní členění tématu. V Rejchově pojetí může mít téma i zcela pravidelné, symetrické periodické členění včetně neomezeného tónového rozsahu. Rejcha navíc svými inovacemi hudebního materiálu míří ve svém teoretickém konceptu daleko za hranici používaných dobových vyjadřovacích prostředků. I pro dnešního hudebního výkonného umělce i posluchače je zřejmé, že mnohé Rejchovy experimenty s tzv. složenými takty v oblasti rytmu a metra nepatří do běžné kompoziční výbavy na začátku 19. století. Nejvíce patrné je to při používání pětidobého taktu ve fuze č. 20, který je vytvořen kombinací dvou známých taktů 3/8 a 2/8. Tato fuga již byla součástí pařížského souboru dvanácti fug (jako č. 7), kde se Rejcha v *Avertissements* věnuje problematice správného provádění 5/8 taktu. Ve vídeňském vydání Rejcha rozšiřuje komentář k provádění o poznámku, že pětiosminový takt nesmí být realizován jako osminová triola + dvě osminové rytmické hodnoty (Příklad .....).

Složenými takty se Rejcha zabýval již v počátcích vídeňského pobytu v teoreticko-instruktivním spisu *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den praktischen Beispielen*.[168] Dva fugové příklady z *Practische Beispiele* také zařadil do vydání 36 klavírních fug (č. 10 a 22 z těchto příkladů odpovídají fugám č. 23 a 26). V rámci cyklu Rejcha také často uplatňuje

---

[167] *Über das neue Fugensystem* (vlastním nákladem, Vídeň 1805).

[168] Tato práce nebyla vydána, zůstala zachována ve dvou Rejchových autografech, které jsou dnes uloženy v hudebním oddělení pařížské Bibliothèque nationale (první obsahuje „Philosophisch-practische Anmerkungen“, Ms. 2510, druhý „Practische Beispiele“, Ms. 2496).

návrh nových prostředků pro modulace do vzdálených tónin. Chromatické běhy, unisona a pauzy tak často nahrazují modulační akordy. Na některých fugách demonstruje přesvědčení, že z hlediska našeho modulačního slyšení je lhostejné, ve které tónině fuga skončí, jestli ve výchozí nebo nějaké jiné, protože obzvláště při několikerém modulování do nepříbuzných tónin si nepamatujeme tóninu výchozí.

Do souboru 36 fug Rejcha zařadil ještě další tři fugy, které vydal v Paříži v letech 1800–1801.[169]

Sbírka 36 klavírních fug netvoří uzavřenou kapitolu v Rejchově zájmu o problematiku dobové fugové kompozice. Ve skladatelsky velmi plodném vídeňském období fuga často tvoří celou větu zejména ve skladbách komorní hudby. S odstupem dvaceti let zařadil rozsáhlé pojednání o návrhu tzv. frázované fugy do svého vrcholného teoretického a pedagogického díla *Traité de haute composition musicale.* Prvotní vizionářské myšlenky a smělé experimenty ovšem Rejcha v pařížských učebnicích značně zkrotil. V *Traité* se sice opět objevují, ale již jen jako emfaticky zaznamenané vize možné budoucí hudby a jejích prostředků, které jsou ovšem v učebnici odsunuty až do závěrečného dodatku mimo hlavní kapitoly.

Soubor 36 fug je uveden Rejchovou oslavnou básní ve francouzštině a němčině, jíž toto dílo bylo dedikováno Josephu Haydnovi. Jeho názor na tyto fugy však neznáme. Odkaz na Rejchův soubor 36 fug se v Haydnově korespondenci nikde neobjevuje, dokonce ani v soupisu Haydnovy pozůstalosti se nevyskytuje záznam o vlastnictví jejich vídeňského vydání.

Celkově nemáme doloženo příliš mnoho dobových reakcí na soubor Rejchových fug. Beethovenův nepřímý názor se dochoval prostřednictvím jeho výroku o nových metodách variací, kolem kterých někteří skladatelé dokáží dělat značný rozruch. K tomu jako příklad uvádí, že: „ [...] jistý francouzský skladatel mně předvedl fugy podle nové metody, která ovšem spočívá v tom, že fuga již není fugou“.[170] V roce 1808 vyšla v březnovém 23. čísle

---

[169] *Etudes ou exercices pour le pianoforte dirigés d´une manière nouvelle*, op. 30. Imbault, Paris 1800. Tyto dvě fugy Rejcha zařadil do 36 fug jako fugy č. 9 a 11.
Etude des transitions et deux fantaisies pour le piano, op. 31. Imbault, Paris 1801 – první „fugue-fantaisie“ byla v 36 fugách zařazena jako č. 16.
[170] *Ludwig van Beethoven – Briefwechsel 1783–1807. Sv. 1*, Henle Verlag, München 1996, s. 145. Dopis z 18. 12. 1802 adresovaný Breitkopfovi do Lipska.

časopisu *Allgemeine musikalische Zeitung*[171] recenze 36 klavírních fug, v níž anonymní autor podrobně rozepisuje Rejchovy záměry nového fugového systému. Staví se k nim značně kriticky a dodává, že „přísnou“ fugu přetváří Rejchovo vydělení a uvolnění vedlejších vlastností ve „volnou“ fugu, přičemž sbírka jeho 36 kusů již nepředstavuje fugy, ale pouze jakési fugované fantazie. V roce 1837 napsal Robert Schumann recenzi na Mendelssohnův cyklus *Preludií a fug,* op. 35.[172] Vrací se v ní k Rejchovým raným klavírním fugám a říká, že autorova tvůrčí síla zde zřetelně pokulhávala za dobrým záměrem. Ihned ovšem doplňuje, že by často velmi kuriózní Rejchovy ideje neměly být přehlíženy. V Schumannově písňovém cyklu *Liederkreis*, op. 39 (z roku 1840) pátá píseň „Mondnacht“ vykazuje harmonické a formální paralely s Rejchovou dvojitou fugou č. 18.

V posledních desetiletích byl v zahraniční muzikologické literatuře Rejchův soubor 36 klavírních fug hodnocen velmi protikladně. Stefan Kunze ve studii, která se zabývala problematikou Rejchova pozdějšího návrhu tzv. „frázované fugy“, vyjadřuje negativní hodnocení praktického výsledku, ke kterému Rejcha dospěl při aplikování „nového systému“.[173] Naproti tomu Jean-Paul Despins[174] v dizertační práci zaměřené na soubor 36 klavírních fug pokládá „nový systém fugy“ za důležitý počátek pozdějšího rozpracování výuky fugy a jejího kompozičního využití v Rejchových učebnicích.

Rejchova nauka o fuze v *Učebnici pokročilé hudební kompozice* začíná detailním porovnáváním „staré“ a „moderní“ fugy. Jako *starou fugu* označuje vokální fugy přísného kontrapunktu, zatímco *moderní fugy* jsou instrumentální fugy nebo vokálně-instrumentální smíšené formy ve stylu 18. století. Třetí fugový druh ve smíšeném způsobu psaní (*fugue mixte*), který kánon pravidel staré fugy spojuje s kompozičními novinkami v melodice a harmonii, tvoří základ pojednání. Téměř všechny učebnice fugy 19. století končí vyjmenováním „pozitivních pravidel“ tohoto specifického kompozičního druhu. Pouze Rejcha nad rámec již rozšířené školní fugy, aby se zabýval podrobně také instrumentální fugou a orchestrálním doprovodem vokální fugy (popřípadě instrumentální fugou se sborem). Do

---

[171] *Allgemeine musikalische Zeitung*, roč. 10, 1807/1808, č. 23, s. 353–361 (z 2. 3. 1808).
[172] *Robert Schumann – Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Sv. 1, Georg Wigand´s Verlag, Leipzig 1871, s. 251–253.
[173] Kunze, Stephan: *Anton Reichas „Entwurf einer phrasirten Fuge“. Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert*. In Archiv für Musikwissenschaft XXV, č. 4, 1968, s. 289-307.
[174] Despins, Jean-Paul: *Trente-six fugues pour le pianoforte, composées d´après un nouveau système, par Anton Reicha, en relation avec ses traités didactiques*. McGill University, Montreal 1978 (nepublikovaná dizertační práce).

skupiny těchto specifický a nových „volných“ forem patří i tzv. *frázovaná fuga (fugue phrasée)*, jejíž předložený návrh je zajímavým pokusem o modernizaci formální vnitřní struktury fugy.[175] Formální průběh fugy – tak kritizuje Rejcha – je srovnatelný s nečleněnou řečí, která není ani přehledná, ani srozumitelná. Jeho ideou je vytvoření spojení mezi fugovanou kompoziční technikou a periodickým základem, a jako vzor vyjmenovává – snad i jako legitimizaci pro svoji odchylku od školního pojmu fugy – Mozartovu předehru ke *Kouzelné flétně* a *Smyčcový kvartet G dur*, KV 387.

Rejchova *frázovaná fuga* nenalezla žádného pokračovatele. Na dlouhou dobu po Rejchovi nikdo v nauce o fuze nepodnikl ani ojedinělý pokus nějak rozšířit její kompoziční nebo formální způsob.

Rejchova učebnice kontrapunktu a fugy se po několika letech od prvního pařížského vydání výrazně rozšířila prakticky do celé Evropy prostřednictvím německého překladu.[176] Edici českého překladu doplňujeme o poznámky, které překladatel Carl Czerny včlenil do bilinguálního (francouzsko-německého) vídeňského vydání.

---

[175] Srov. k tomu: Kunze, Stephan: *Anton Reichas „Entwurf einer phrasirten Fuge“. Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert*. In Archiv für Musikwissenschaft XXV, č. 4, 1968, s. 289-307. S Kunzeho interpretací, že *frázovaná fuga* se neprosadila zejména z toho důvodu, že se nemohla opřít o žádnou tradici druhu, lze souhlasit. Nicméně se ukazuje, že se Rejcha ve své kompoziční nauce mnohdy velmi inspirativně vypořádával s celou řadou kompozičních problémů a prakticky ho nikdo dlouho v těchto experimentech nenahradil. Samozřejmě to mohlo být způsobeno tím, že se autoři učebnic a kompozičních nauk snažili především o jejich kodifikace, namísto toho, aby experimentovali. Dalším důvodem může být také to, že se po Rejchovi v 19. století žádný francouzský skladatel nezabýval psaním kompoziční nauky. Rejchovy experimentální pokusy jsou totiž primárně projevem skladatele, který podává zprávu o své práci a projektech, přestože se mohla jevit a také se jevila jako „teoreticky podezřelá“. Po Rejchovi podobné pokusy vymizely: teoretikové je nepodnikli a skladatelé je nepopsali.

[176] A. Reicha: *Cours de composition musicale / Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Aus dem Französischen ins Deutsche übersetz und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny). *Drittter Band, enthaltend den 5ten und 7ten Theil oder die Abhandlung von höheren musikalischen Composition oder vom Contrapunkt, den Imitationen und den Canons; der Vierter Band, enthaltend den 8ten, 9ten und 10ten Theil oder die Abhandlung von der fuge, und von der Kunst seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln.* Wien: Diabelli, 1832.

Seznam literatury

PRAMENY

Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Komposition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhange: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig: Breitkopf, 1790.

Castil-Blaze, François-Henri-Joseph: *Dictionnaire de Musique moderne*. Paris: Lyre moderne, 2. vyd., 1825 (1. vyd., 1821).

Fux, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum.* Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725.

Kastner, Jean-Georges: *Théorie Abrégée du Contrepoint et de la Fugue*. Paris: Chabal, 1842. (Groth uvádí 1839!!!)

Fétis, François-Joseph: *Traité du Contre-point et de la Fugue, contenant l´Exposé analytique des règles de la Composition musicale, depuis deux jusqu´à huit parties réelles*. Paris: Charles Michael Ozu, 1825 (*Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée d´un grand nombre d´exemples*. Paris: Troupenas, 1846; také včetně nové Předmluvy).

Cherubini, Luigi: *Cours de Contre-point et de Fugue*. Paris: Schlesinger, 1835.

Choron, Alexandre-Étienne*.: Principes de Composition des Écoles d´Italie. Adoptés par le Gouvernement Français pour servir à l'instruction des Élèves des Maîtrises de Cathédrales. Ouvrage Classique, formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Écoles les plus célèbres et des Écrivains didactiques les plus estimés.* 3 sv. Paris: Auguste Le Duc, 1808.

Choron, Alexandre-Étienne: *Méthode Élémentaire de composition*. *Avec des exemples très nombreux et très étendus pour apprendre de soi-même à Composer toute espèce de musique; par J.-Georg Albrechtsberger, Organiste de la Cour Impérial de Vienne, Maître de chapelle de l´Église Cathédrale de Saint-Étienne de Cette Ville. Traduit de l´allemand, enrichi d´un grand nombre de notes et d´explications Par M. A. Choron, Écuyer*. Paris, M.me V.e Courcier, 1814.

Momigny, Jérôme-Joseph de: *Cours Complet d´Harmonie et de Composition, d'Après une Théorie neuve et générale de la Musique, Basée sur des Principes incontestables, puisés dans la nature, d´accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde*. Paris: Chez l´Auteur, 1806.

Reicha, Antoin: *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d´harmonie pratique*. Paris: Gambaro, 1818

Reicha, Antoine: *Traité de haute composition musicale.* 2 sv., Paris: Zetter, 1824-1826.

Reicha, Anton: *Cours de composition musicale / Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Aus dem Französischen ins Deutsche übersetz und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny). *Drittter Band, enthaltend den 5ten und 7ten Theil oder die Abhandlung von höheren musikalischen Composition oder vom Contrapunkt, den Imitationen und den Canons; der Vierter Band, enthaltend den 8ten, 9ten und 10ten Theil oder die Abhandlung von der fuge, und von der Kunst seine Ideen zu benützen, oder dieselben zu entwickeln.* Wien: Diabelli, 1832.

Reicha, Antoine: *Douze fugues pour le piano*. Imbault, Paris, b. r.

Trente six fugues pour le piano-forté, composées d´après un nouveau système par Antoine Reicha, à Vienne, au Magasin de l´Imprimerie chymique Imper. Roy. priv. (vlastním nákladem, Vídeň, b. r.)

Reicha: *36 fugues pour le piano-forté/36 fug pro klavír/36 Fugues for Piano/36 Fugen für Klavier*. Praha: Bärenreiter, 2012.

Reicha, Anton (Noble, R. Andrew, ed.): *Trente six Fugues pour le piano-forté composées d´après un nouveau système*. Köln: Verlag Dohr, 2012.

Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.

LITERATURA

Arfini, Maria-Teresa: Antonín Reicha e Beethoven: une relazione controversa? In *Il Saggiatore musicale*, XVI, 2009, č. 1, s. 5-33.

Audéon, Hervé - Ramaut, Alban - Schneider, Herbert: *Antoine Reicha – Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, vol. 1.1, 2011.

Baker, Nancy Kovaleff: An *Ars Poetica* for music. Reicha's system of syntax and structure. In Baker, Nancy Kovaleff – Hanningt, Barbara Russano (eds.): *Musical Humanism and its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*. Stuyvesant, N. Y.: Perndragon Press, 1992, s. 419–449.

Dykast, Roman: Učebnice harmonie Antonína Rejchy. In Antonín Rejcha: *Pojednání o harmonii*. Praha: Togga, 2014, s. 449-456.

Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Steiner, 1983, s.

Kunze, Stephan: Anton Reichas „Entwurf einer phrasirten Fuge". Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert. In *Archiv für Musikwissenschaft,* XXV, č. 4, 1968, s. 289-307.

Noble, R. Andrew: *The Subject in Anton Reicha´s Trente six Fugues: An accompaniment to the critical edition of Anton Reicha's Trente six Fugues pour le Piano-Forté, composées d'après un nouveau système*. Köln: Verlag Dohr, 2012.

Pierre, Constant: *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués*. Paris: Imprimerie Nationale, 1900.

Raymond, Louise Bernard de, Bartoli, Jean-Pierre, Schneider, Herbert (eds.): *Antoine Reicha, compositeur et théoricien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.

Rigaudière, Marc: Czerny interprète de Reicha. In Raymond, Louise Bernard de, Bartoli, Jean-Pierre, Schneider, Herbert (eds.): *Antoine Reicha, compositeur et théoricien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.

Schneider, Herbert: Reicha und Beethoven: Wechselseitige Einflüsse auf dem Gebiet der Komposition. In Raymond, Louise Bernard de, Bartoli, Jean-Pierre, Schneider, Herbert (eds.): *Antoine Reicha, compositeur et théoricien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.

Slavický, Milan: *Genetické kořeny Smetanovy polyfonie*. Disertační práce. Praha: Filozofická fakulta UK, 1971, 219 stran.

Stefanovic, Ana: L´art de varier op. 57 d´Antoine Reicha: une oeuvre au croisement du passé et du futur. In Raymond, Louise Bernard de, Bartoli, Jean-Pierre, Schneider, Herbert (eds.): *Antoine Reicha, compositeur et théoricien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.

Šotolová, Olga: *Antonín Rejcha*. Praha: Editio Supraphon, 1977.

Valenti, Paolo: *Considérations sur l´orchestration de Reicha: le cas de la* Missa pro defunctis. *Ressorces, ordre, pédagogie*. In Raymond, Louise Bernard de, Bartoli, Jean-Pierre, Schneider, Herbert (eds.): *Antoine Reicha, compositeur et théoricien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.

Vysloužil, Jiří (ed.): *Zápisky o Antonínu Rejchovi* / *Notes sur Antoine Reicha*. Brno: Opus musicum, 1970.